

سلسلة الفنون

٢٠٠٧

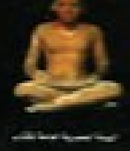
صناعة التشويق في حرفية الكتابة للفيلم

تأليف

دكتور مدكور ثابت

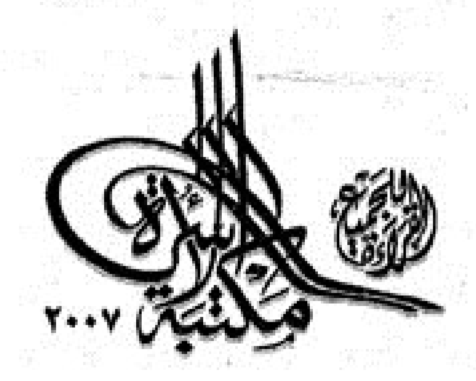
مع السيناريو التطبيقي

عارف الكرباج



صناعة التشويق

في حرفة الكتابة للفيلم



المشرف العام
د. ناصر الأنصارى

تصميم الغلاف
د. مدحت متولى

الإشراف الطباعى
محمود عبد المجيد

الإشراف الفنى
على أبو الخير
ماجدة عبد العليم
صبرى عبد الواحد

الجهات المشاركة
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ
الهيئة المصرية العامة للكتاب

صناعة التشويق
فى حرفية الكتابة للفيلم

تأليف
دكتور مدكور ثابت

مع السيناريو التطبيقى
عارف الكرباج



٢٠٠٧

صناعة التشويق فى حرفية الكتابة للفيلم

لوحة للفنان: عادل المصرى

كإضافة جديدة لمكتبة الأسرة قدمنا على غلاف كل كتاب لوحة تشكيلية لفنان مصرى معاصر من مختلف المدارس والأجيال وهذه اللوحات لا تعبر بالضرورة عن موضوع الكتاب.

وتتقدم مكتبة الأسرة بالشكر لقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة ومتحف الفن المصرى الحديث على هذا التعاون.

ثابت ، مدكور .

صناعة التشويق فى حرفية الكتابة للفيلم/ مدكور ثابت. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ .

٤٧٢ ص ؛ ٢٤ سم.

تدمك ٢ - ٩ - ٨٠٩ - ٤١٩ -٩٧٧.

١- الأفلام السينمائية.

٢- الأفلام السينمائية

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٥٣٦ / ٢٠٠٧

I.S.B.N 977- 419-809- 3

ديوى ٧٩١,٤٣٥٢

توطئة

تعتبر القراءة منذ فجر التاريخ أول وأهم أدوات المعرفة، وعنصرًا لا غنى عنه من عناصر بناء الحضارة، فمنذ نقش حكيم مصرى قديم وصية لابنه على ورق البردى: «يا بنى ضع قلبك وراء كتبك، واحببها كما تحب أمك. فليس هناك شىء تعلو منزلته على الكتب»، ومذ أطلق د. طه حسين مقولته: «إن القراءة حق لكل إنسان، بل واجب محتوم على كل إنسان يريد أن يحيا حياة صالحة»، ومذ كتب العقاد جملته الآسرة: «إنما أهوى القراءة؛ لأن عندى حياةً واحدةً فى هذه الدنيا، وحياة واحدة لا تكفينى»، ومذ قررت السيدة الفاضلة **سوزان مبارك** تحويل الحلم إلى واقع مؤكد منذ ستة عشر عامًا: «إن الحق فى المعرفة يتصدر أولويات العمل، ولا يقل عن الحقوق الصحية والاجتماعية»، ومسيرة القراءة للجميع تمضى بخطوات ثابتة وواسعة لتحقيق أهدافها فيلتف القراء حول أضخم مشروع نشر فى الوطن العربى، ويطالبون خلال السنوات السابقة باستمراره طوال العام، وها هو المشروع يقرر الاستمرار طوال العام بعد انتهاء فترة العطلة الصيفية ليتحقق شعاره بالفعل.. **القراءة للحياة.**

لقد استطاعت **مكتبة الأسرة** خلال مسيرتها تمكين الشاب والمواطن من الاطلاع على الأعمال الأدبية والإبداعية والدينية والفكرية، التى شكلت وجدانه وحضارته، وعملت على إشاعة الأفكار التنويرية الحقيقية، التى عكست جهود

التنوير للشعب المصرى فى العصر الحديث، وحرصت على تقديم أحدث الإنجازات العلمية بنشر أحدث مؤلفات العلماء التى تواكب التطور العلمى والتكنولوجى فى العالم، وأقامت جسرًا مع الحضارات الأخرى من خلال إعادة طبع كلاسيكيات ودرر العالم المترجمة، التى تعرض إنجازات الشعوب الأخرى فى المجالات الأدبية والفكرية والعلمية، وعملت على تأكيد الهوية القومية من خلال نشر التراث المستنير العربى والإسلامى، الذى مَثَّل نقطة انطلاق مضيئة فى مسيرة الإنسانية.

لقد أعادت **مكتبة الأسرة** للكتاب أهميته ومكانته كمصدر مهم وخالد من مصادر المعرفة، وأحدثت عبر عطائها المتميز وبنائها الدءوب الحقيقى صحوة ثقافية بالمجتمع المصرى تؤكدها المؤشرات العامة والأرقام، التى يتم رصدها وتحليلها منذ بداية المشروع، فالأرقام تسجل ارتفاعًا ملحوظًا فى نصيب المواطن المصرى من القراءة، وإصدار ملايين النسخ من الكتب ونفادها الفورى من الأسواق، وازدياد العناوين المطروحة عامًا بعد عام.

لقد بلغت عناوين **مكتبة الأسرة** أكثر من ثلاثة آلاف وخمسمائة عنوان فيما يربو عن واحدٍ وأربعين مليون نسخة، كنتاج فكرى وإبداعى لعدد من الكُتَّاب والمترجمين والرسامين يزيد عن ألفى مبدع ومفكر.

وما زالت **مكتبة الأسرة** التى أصبح لها فى كل بيت ركن مميز تواصل تقديم إصداراتها للعام الرابع عشر على التوالى، كرافد رئيسى من روافد القراءة للجميع، وصرح شامخ فى المكتبة العربية، يفتح نوافذ جديدة كل يوم على آفاق تنشر الخير والمعرفة والجمال والحق والسلام.

مكتبة الأسرة

تقديم

بقدر ما تعد فنون السينما إحدى وسائل المتعة والترفيه فهى أيضًا أداة مهمة لتشكيل الوعى وتوجيه الرأى العام، كما أنها قد تحولت منذ عقود مضت من أداة للتعبير لتصبح واحدة من الصناعات المهمة ذات المردود الاقتصادى والتموى، فضلاً عن دورها الثقافى/ التنويرى والمجتمعى والسياسى. ومن ثم تزايد الاهتمام بتلك الصناعة، وشهدت العديد من التطورات على المستويين التقنى والتكنولوجى، لا سيما فى ظل ثورة الاتصالات والمعلومات وغيرها من المتغيرات العالمية السريعة والمتلاحقة التى طالت كل شىء .

وفى هذا السياق يأتى كتاب للدكتور/ مدكور ثابت رئيس أكاديمية الفنون وأحد أعلام الإخراج والنقد السينمائى «صناعة التشويق فى حرفية الكتابة للسينما».

يقع الكتاب فى قسمين أحدهما نظرى والآخر تطبيقى، ويضمهما إطار واحد هو بمثابة علاقة « تعليم وتعلم»، ينصب القسم الأول على تعليم حرفية تصنيع المؤثرات الدرامية فى فن كتابة السيناريو، حيث يتناول العرض الدرامى باعتباره «لعبة» من حيث المشاهدة والتلقى وكيفية إجراء تلك اللعبة بحيث تدفع الجمهور لمشاهدة العرض عدة مرات رغم علمه «الحدوتة» مسبقًا، لافتًا إلى ضرورة التفرقة وعدم الخلط بين الحادثة الروائية والحدث الدرامى لتحقيق التأثير الدرامى، الذى يستلزم بدوره حرفية ومهارة فى صياغة الإعداد مع عدم إغفال الجانب الفنى (الدرامى) على حساب الوقائع أو الحوادث، ومشيرًا فى ذات الوقت إلى أهمية التعاون فيما بينهما حيث تعد «الحدوتة» هى الإطار، الذى

ندرك عن طريقه "الحدث الدرامى" وهى مادته فى آن. فضلاً عن تناوله العديد من التأثيرات الدرامية الأخرى، التى تفضى بالمشاهد إلى نوع من المشاركة أو الممارسة الوجدانية والانفعالية والذهنية عبر ترقب الحدث وهو ما يجعله أكثر استمتاعًا بالعرض. ومن ثم يمكن القول إن المحك الذي يجب التوقف عنده بحق هو عملية التلقى فى ذاتها باعتبارها المستهدف أولاً وأخيرًا، وهو ما حدا بـ "سانتيانا چورچى" إلى القول: "إن طريقة المعالجة لا الموضوع هى لب التراچيديا" وإن انطوى هذا القول على شىء من المبالغة، إلا أن إبداع الفيلم السينمائى يغدو من حيث معالجته الفنية تعاملاً مع لعبة فن التلقى الجماهيرى ذاته تحتاج إلى قدر كبير من دقة الحس والتنظيم الشكلى خلال العملية الإبداعية ذاتها، ويمكن طرح العلاقة بين الفن واللعب فى هذا السياق عبر جدلية "الارتباط/ التفارق" وليس التطابق.

وهكذا يذهب د. مدكور ثابت إلى ضرورة توافر نوع من التقنين اللازم لممارسة الإبداع الفنى خاصة فى ميدان "صناعة الدراما" مؤكدًا على أن الإثبات التطبيقى. تدليلاً. أقوى من كل الاجتهادات والتفسيرات اللازمة لإثبات تلك الإمكانية الحرفية عند ممارسة الإبداع الدرامى، بل إثبات حتميتها التقنينية تنظيرًا، وهو ما فعله فى القسم الثانى من الكتاب عبر تقديمه نموذجًا توضيحيًا فى كيفية صناعة المؤثرات الدرامية من خلال سيناريو وحوار لفيلم "عازف الكرباج" الذى استوحى قصته السينمائية عن قصة قصيرة بعنوان "مينا" للكاتب جميل عطية. وينطوى هذا النموذج على تجربة عملية للتدرب الذهنى على تلك الحرفية (عبر عنصرى المفاجأة الدرامية والمفارقة الدرامية، فضلاً عن العنصر الأكثر شمولية فى التأثير الدرامى وهو عنصر "التشويق" الذى يشتمل على مجمل ألعاب التأثير الدرامى، والطرائق التى يتم بها عرض الموقف الروائى على المتفرج دون إغفال لمدى إمكانية ممارسة التقنين عبر العملية الإبداعية للفيلم السينمائى).

فالإبداع. كما يقول المؤلف. لا يتوقف عند مجرد التقنين رغم حتميته وضرورته، بل إن التجديد التجريبى لابد أن يعنى كسرًا لتقنين سابق بإبداع جديد، وهو ما يعد فى نفس الوقت إبداعًا لتقنين جديد يتسم بذاتية الفنان المبدع.

ونظرًا لأهمية هذا الكتاب للمتخصصين والمهتمين بفن كتابة السيناريو والكتابة للسينما بوجه عام فقد حرصت "مكتبة الأسرة" على تقديمه لقرائها هذا العام فى طبعته الأولى.

لم تغيبنى رئاستى لأكاديمية الفنون عن واجب المعلم

مقدمة بقلم

د. مدكور ثابت

لم تغيبنى رئاستى لأكاديمية الفنون
عن واجب المعلم

بقلم: د. مدكور ثابت



زميل صديق وهو يبدى حماسته للفكرة فى سلسلة المشروع الذي بدأته خلال فترة رئاستي لأكاديمية الفنون، والذي حمل عنوان : **"دراسات ومراجع"**، إذ تساءل الصديق فى حميمية: **هل هناك ما يمنع "رئيس الأكاديمية"** أن يطبق على نفسه الواجب الذى أصبح مطلوبًا من كل **"أستاذ"** فيما يتعلق بإصدار الكتب التى تتضمن **مناهج المواد التى يتولى تدريسها فى تخصصه؟**.. ولأن هذه مهمة السلسلة الجديدة، لذا أعترف أن المواجهة الحميمة من الزميل قد نبهتنى على ضرورة ألا يجرفنى زحام الإدارة بعيدا عن عملى الأساسى (أستاذ بقسمى الإخراج والسيناريو فى المعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون). ومن هنا عكفت على إعداد **هذا الكتاب فى حرفية كتابة السيناريو** ، الذى ضمنته مواد أقوم بتدريسها فعلا، بحيث تشتمل على النماذج التطبيقية المختلفة، وفى أكثر من طبعة، وبهذا يكون عملى كأستاذ لم يغب عن ذهنى، ليتكامل ضمن النظرة الطموحة لانطلاقة التحديث التى رحنا نحققها فى الأكاديمية. استثماراً للإنجازات والجهود الطويلة التى بذلها قبلنا د. فورى فهمى فى الأكاديمية.

وكنا قد بدأنا سياسة جديدة فى إصدارات الأكاديمية، بنشر كتاب الشاعر محمود نسيم المعنون بـ**"فجوة الحداثة العربية"**، كأول إصدار لسلسلة الرسائل، وقد ضمناه – لأول مرة – تفاصيل وقائع المناقشة، بل هى المنازلة الساخنة،

ليتحقق **مبدؤنا بألا نبقى شيئا فى "العتمة"**، بل لا بد من الخروج كليةً إلى "النور".
وفى استهلال مقدمتى لهذا الكتاب الأول كتبت أن فى عملنا بالجامعات والأكاديميات، وعبر مختلف المعاهد والكليات، تبدأ المشكلة المؤلمة لبعضنا، بكون الصفة "أكاديمى" هى ذاتها "مهنتنا"، وبأن فى أدائها الوظيفى ثمة فجوة هائلة، ينجزها - بجدارة - عدم الاشتباك الفاعل مع بنيات المجتمع والعالم، ويحققها عدم الاشتباك الحيوى مع أصوات المجتمع وشرائحه، وفى قمتها النخبة بكل فئاتها وتوجهاتها. كما تتجسد الفجوة اتساعا كلما انعدم هذا الاشتباك مع ثقافة المجتمع وهمومه وأمانيه، حتى فيما لم يكن المجتمع يعرف أنها أمانيه، حيث من المفترض أن يكون البيان الوظيفى لعملنا: قرون استشعار، متحركة، وفاعلة، وحيوية، فالمؤكد أنه بدون كل مناحى هذا الاشتباك لا بد أن يخبو الوهج والطموح، ويتوارى أى مسعى حيوى مبدع، فيتنطع الإحباط فى كل جنبات حياتنا، يكرسه التنامى المتعاظم لظاهرة الجامعيين والأكاديميين المتمترسين فى قوقعة الموظف البليد، وعلى استحياء لا نستخدم هنا التعبير الشعبى الصارم: أكل العيش، لقسوته إذا ما تصدر الأولويات فى حالتنا، مع أنه اللازم والطبيعى فى بقية أمور الحياة والمجتمع.

وإذا ما كانت هذه قناعتنا، فلا يمكن الزعم أنها تشملنا كلنا، لأن ذلك الكل يجمع فى الوقت نفسه أولئك المستمرئين للتمدد فى عالمهم الوظيفى المتكلس، جنبا إلى جنب مع مطلقى الوهج الذى هو الأصل والجوهر فى العمل الأكاديمى، وإن كان بعض هؤلاء الأخيرين سرعان ما يسقطون فى هوة الفجوة، عندما تعوزهم فاعلية الاشتباك الحيوى.

ذلك كله من شأنه أن يضع موضوع "الأكاديمية" ذاته تحت طائلة الاستشكال، خاصة عندما يأتى الموقف الأكاديمى مقرونا بالجمود تارة، وبالاستبدادية تارة أخرى، بما من شأنه أن يقود إلى كافة الاتهامات المنتقدة للأكاديمية، حيث تغدو الإشكالية الحقيقية بارزة فيما يحمله الموضوع الأكاديمى فى الفن والفكر من تناقض أكيد بين: احتمالات للتجميد والتجمد - وهى دائما مجرد احتمالات، ولكنها - مع الأسف - تظل قائمة ومتربصة فى أحيان كثيرة عبر تاريخ الفن - وبين: إمكانات للتجديد والتجدد -هى الأصل فى المنهج عند التمكن من جوهر

حقيقته- فالمؤكد أن "الأكاديمية" سوف تغدو جامدة - إن آجلا أو عاجلا - باعتبارها مواضعات فنية مقننة، فى مواجهة التطور الذى ينعكس دائما - بالضرورة- عبر تجدد فى الفكر والفن، ومن ثم فالمواضعات الفنية القديمة التى تكون الأكاديمية قد دأبت على تعليمها، لا بد أن تصبح متخلفة عن هذا الجديد، وحتى عندما يفرض هذا الجديد مواضعاته الفنية، فإنه سرعان ما يتحول كذلك- إن آجلا أو عاجلا، بحكم التطور- إلى أكاديمية جامدة تُوَاجَه بالجديد، وهكذا يفرض قانون التطور نفسه، فإذا ما تحولت الأكاديمية إلى جبهة قتال ضد الجديد، أصبحت معقلا للتجمد ما دامت لم تؤمن بالقانون الذى يساعدها على إفساح الطريق دائما لحتمية الجديد ومواضعاته الجديدة التى ستتحول يوما إلى أكاديمية جامدة ولا شك.

هنا لا أخفى أننى كنت مهتما أصلا بالخوض فى هذه الإشكالية، حتى قبل أن أتوقع مسئوليتى عن مؤسسة - هى الأكبر- تحمل المسمى الإشكالى ذاته (أكاديمية) - وأعنى بذلك رئاستى لأكاديمية الفنون بمصر - بل إن لى مبحثا فى ذلك (ينظر كتاب: النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى، لكاتب هذه السطور، من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣) انتهيت فيه إلى صيغة **" الأكاديمية التجريبية" أو-كذلك- "التجريبية الأكاديمية"**، التى تستهدف الجوهر الإيجابى للأكاديمية، أى انطلاقها المتجدد أبدا، حتى إن الوقائع المحركة لذلك أصبحت مثارًا لتفاعلى معها...

وكنت يوم أن كلفنى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائى به ونصب عينى ثمة مساران رئيسيان، هما: تحديث المناهج التعليمية للفن فى الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعا.

وبينما ظل يعتمل فى ذهنى ما دار فى لقائى مع الوزير، رأيت أن نبدأ بقرار نضع به توصيات لجان المناقشة بطبع الرسائل موضع التنفيذ، فتأخذ هذه الرسائل موقعها فى سياسة إصدارات الأكاديمية.

وفى الحقيقة.. كانت تدور فى ذهنى أيضًا عند إصدار هذا القرار، **صورة "الشح" الذى أصبحت عليه توصيات الطبع فى ليالى إجازة الرسائل بالجامعات**، والتى لم تعد تأتى إلا على سبيل الثناء الاحتفالى، دون أن تطبع أية رسالة منها، حتى صارت عرفا ميتا، سواء بسبب ما آلت إليه طبيعة الغالب من هذه الرسائل، أو بسبب التغاضى الذى يقابل به الجيد منها. أما من ناحيتنا - نحن المحملين "بعقدة" الاتهام بالأكاديمية - فقد أعلنا القرار بطبع الرسائل لتكون بمثابة منصة للتفاعل المعرفى مع المجتمع، بحيث يُعَاد ضخ الجهد العلمى المنجز داخل الأكاديمية، ووضعه ضمن سياق حركة الفكر المصرى والعربى، وفى مرمى هذه الحيوية المنشودة، يأتى كذلك العرف الذى نسنه ضمن المنحى الجديد على الأكاديمية، بأن تُذَيَّل الرسالة المطبوعة بنص وقائع مناقشة الرسالة وسخونتها بالتفصيل لتكون متاحة بالنشر، وبما يحقق فرصة فعلية للاشتباك، استهدافا للتفاعل الذى نبغيه. واعتبرت ذلك نهجا ومسارا جديدين بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلا للرفض أو للتبنى، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى، التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشح".. وهو المساوى - عندنا - لفقدان الحياة .. أو ما يسمونه الموت السريرى.

وفى اتجاه الهدف نفسه جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى سيتحمل المؤلف فى كل عدد منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازما للآخرين، ضمن كل ما انطلقت به سياسة إصداراتنا فى مسارى التحديث والاشتباك، بعد مرحلة من الجهد المتواصل لترجمة الثقافة الحديثة، **قادها باقتدار وتخطيط واع رئيس الأكاديمية الأسبق د.فوزى فهمى**، وهى التى شرعت على إثرها فى الدعوة إلى نهج جديد بأكاديمية الفنون، يمثل الإثمار، ويتبنى نشر المؤلفات العربية لأعضاء الأكاديمية، حتى انطلقنا **نتبع سلسلة الرسائل بسلسلة "دراسات ومراجع"** التى يتم خلالها توفير كتب الأساتذة لأول مرة فى تدريس المواد التى تقررها مناهج التحديث الجديدة. ثم بدأنا مشروعًا لإطلاق الرؤى الذاتية لأعضاء الأكاديمية، يستهدف الاشتباك مع الرأى العام الثقافى للمجتمع، عبر سلسلة " دفاتر الأكاديمية" التى سيكون كل

إصدار منها حاملاً – بدءًا من عنوانه – المنحى الشخصى لمؤلفه (مثل : نظريتى، تجربتى، رؤيتى، مدخلى... إلخ).

وفى نفس الاتجاه، خططنا وأنجزنا البدايات لمجموعة أخرى من السلاسل، منها ما يحقق **مشروعنا مع " التراث"** وعلى رأس قائمته يأتى لأول مرة تحقيق المخطوطات التراثية أو دراستها مما يتعلق بمجالات التخصص فى أكاديمية الفنون، إضافة إلى **سلسلة "نصوص"** المعنيّة بالكشف عن نصوص السينما والمسرح والموسيقى وأى من الفنون ، خاصة ما يخدم منها أهداف **إعادة التأريخ** والبحث، وهو الهدف نفسه الذى فى ضوئه رحنا نستكمل مشروعنا الطموح **"ملفات السينما"** ضمن خطة أشمل لإعادة التأريخ فى الفنون خلال " ملفات الفنون" التى سيكون من بينها : " ملفات المسرح" و " ملفات الموسيقى" و "ملفات الباليه"... إلخ ، وليكون كل ذلك سندًا مرجعيًا للسلسلة الضخمة **"موسوعات الأكاديمية"...**

كذلك دشنَّا– ضمن هذه السياسة للإصدارات– **سلسلة " المكتبة التأسيسية للمعهد العالى لفنون الطفل"** ، حيث ما زال العمل الإنشائي يجرى في المباني الضخمة اللازمة لمشروع المعهد، ولأن الفكرة في هذا المشروع، هي فكرة رائعة، لذا يتوجب العمل للتأسيس المنهجي لها منذ الآن، دون انتظار للانتهاء من إنجاز بنيته التحتية، **إذ كان د. فوزي فهمي، في مرحلة الحلم بالمشروع،** قد بدأ خطوة عملية إيجابية مبكرة، مع بداية التسعينيات من القرن الماضي، تمثلت في تشكيل لجان اقتراح مناهج التدريس لمختلف الأقسام والتخصصات، وقد شرفني حينذاك بأن أتولى مهمة المقرر لهذه اللجان... وقد توالت السنوات في انشغال كل أجهزة الأكاديمية وانغماس كل قياداتها الإدارية والمالية، في العمل على متابعة **المشروع الضخم لإنشاءات مباني الأكاديمية (١٩ فدانًا) ، والتي مثلت الحلم الأكبر في مشروع د.فوزي فهمي،** لكن دون أن تصل مداها حتى الآن، لذا رأيت أننا الآن يجب ألا ننتظر.. بل يجب أن نبادر أولاً بتأسيس كل مستلزمات الإنتاج العقلي التي نملك إنجازها باعتبارنا إمكانية بشرية، فنؤلف الكتب اللازمة لمناهج التدريس، ونجمع الطاقات البشرية المتخصصة في هذا المجال..إلخ، حتى ينال تحقيق ذلك الوقت اللازم له، بما في ذلك تجميع المواد المرجعية، وطباعة نماذج

المشروعات الإبداعية لمختلف التخصصات، والتي ستجسد المنطلق الحقيقي لممارسة العملية التعليمية على أساس منهجي، حتى لا نفاجأ عندما ننهي البنيان الخرساني، وتُسْتَوْرَد الماكينات والمعدات، أننا سنبدأ حينئذ التأسيس من الصفر.. لذا .. فقد بدأنا بالفعل مشروعنا "المكتبة التأسيسية للمعهد العالي لفنون الطفل" ليقدم إصداراته واحدًا تلو الآخر، مع الدعوة إلى كل إسهام تأسيسي..

واندفعت الخطة بلا هوادة فى كل هذه السلاسل الجديدة، وبينها كما ذكرنا سلسلة "**دراسات ومراجع**" لتكون مهمتها توفير الكتب المؤلفة من أساتذة مواد الفنون بمختلف معاهد الأكاديمية، بحيث يتضمن كل منها منهج تدريس إحدى المواد المقررة على طلبة الأكاديمية ، ومن ثم كان قد أتى كتابى هذا ليندمج فى تحقيق الهدف من السلسلة.. ولكى لا أنسى دورى بوصفى معلمًا، بينما كانت تستغرقنى أيامها إدارة النظرة الطموحة التى ظللنا نعيشها جميعًا فى الأكاديمية.

د. مدكور ثابت

تمهيد

تمهيد

يضم هذا الكتاب قسمين:

الأول نظرى : ينصب على **تعليم حرفية : تصنيع المؤثرات الدرامية" فى كتابة السيناريو (المفاجأة الدرامية - المفارقة الدرامية - التشويق الدرامى" - الانقلاب الدرامى).**

والثانى : تطبيقى، عبارة عن نص سيناريو وحوار لفيلم سينمائى بعنوان "عازف الكرباج" الذى كتبه المؤلف (د. مدكور ثابت)، وقصته السينمائية من تأليفه، إلا أنها مستوحاة عن قصة قصيرة بقلم الأديب الكبير جميل عطية إبراهيم تحمل اسم "مينا". أما إطار العلاقة بين جزأى الكتاب فهو "تعليم وتعلم" جانب حرفى مهم فى كتابة السيناريو، بحيث يأتى الجزء الأول شارحًا موضحًا وبالأمثلة التطبيقية كلما لزم الأمر، فى حين يأتى الجزء الثانى ملقيا متعة "التعلم" على القارئ وحده، بحيث يستخلص ذات دروس القسم الأول فى أثناء قراءته لنص السيناريو التطبيقى، فهو الذى سيبادر بالتطبيق على كل موقف، وهو الذى سيستمتع مع نفسه، فى تحويل موقف "المفاجأة" الدرامية إلى "مفارقة درامية" مثلا باستخدام ما تعلمه نظريًا فى قدرته على "التلاعب" الحرفى فى مادة الحوادث التى تتضمنها قصة السيناريو، حيث راعى المؤلف اختيار هذا النص تحديدا لتوافر هذه الإمكانية التعليمية فيه، خاصة بسبب تكثيف "المؤثرات الدرامية" فيه وتلاحقها، وإغرائها للقارئ بالمشاركة التطبيقية بذهنه فى تحويل أى منها من نوع من التأثير الدرامى إلى آخر، بحيث يجمع هذا القارئ بين المتعتين : متعة القراءة لنص سردى مثل استمتاعه بأية قراءة أدبية، ومتعة التعلم الحرفى، الذى يكشف عن سهولته فى "التصنيع"، لكن لمن لديه الرغبة والميل الشديد إلى ذلك.

هذا إلا أن الغالبية- من ناحية أخرى - سوف يفاجئها - للوهلة الأولى- **أن تتصدر كتاب فى الإبداع كلمة "صناعة"**، التى تشير بدورها إلى **"تصنيع"**، إلا أننا نقرر أن من تصدمه الكلمة هو محق وفقًا للشائع عن ممارسة العملية الإبداعية، والتى تبدو غالبًا كأنها إنفلات، ووحى، مع القصور فى فهم "الموهبة" باعتبارها كل شىء دون الإشارة إلى "تعلم"، وهو ما ينفى عن الفن، -أى فن- جانبه الحرفى التصنيعى، سواء تَمَثَّلَ هذا الجانب فى **الحرفية التكنولوجية**، بدءا من الفرشاة والإزميل فى فن النحت، انتهاء بالتكنولوجيا الرقمية والكاميرات الحديثة

وتعقيداتها فى فنون السينما والتليفزيون، أو سواء تَمَثَّلَ في **حرفية "التقنين" النظرى لصياغة العمل** الفنى ، وبنائه وعلاقاته الداخلية، وكذا علاقته بالمتلقى. وأعلم أن كثيرًا ممن يعرفون المؤلف، ستكون صدمتهم أكبر، لما لديهم من فكرة واثقة عن أننى **أتبنى توجهات التجديد، بل التجريب، فى الإبداع**، وكأن ذلك - مرة أخرى - يتناقض مع **حتمية "البناء" في العمل الفنى**، وسيطرة المبدع عليه، حتى فى أقصى حالات التجريب تطرفًا، والتي **تبدع "قانونها"** أيضا، أو **ما أسميه: "الإبداع بقانون إبداع التقنين"**.

إن منطلق نظرتنا فى هذه الإشكالية هو قناعتنا بالربط بين **الفن واللعب**، ولكن بصياغة شرطية هى: **"فى كل الفن لعب، ولكن ليس كل الفن لعبًا"**. وليس مجالنا فى هذا التمهيد الموجز، أن نعرض لمفهومنا هذا، ويمكن للمهتم أن يرجع فى ذلك إلى **كتابنا "النظرية والإبداع، فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى"** (إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣)، والذى ينصب أساسا على إشكالية سبق النظرية على الإبداع فى فن الفيلم، عبر سؤال إشكالي هو: **أيهما أسبق، النظرية أم الإبداع؟** .. وينتهى إلى إثبات فرضيته بأنها **"جدلية سبق ولحاق معًا**، وعبر إثبات لضرورة وإمكانية ممارسة التقنين فى الإبداع، خلال الربط بين ممارسة ذلك فى الفن، وبينه فى اللعب، وهو ما يمثل المنطلق فى الجزء التعليمى الأول فى هذا الكتاب، كما ستكشف الشروح ذاتها عن بعض مؤشرات المفهوم الأصلى الذى بنى عليه هذا التوجه.

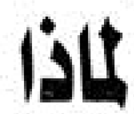
هذا ، وفى مخططى أن تصدر طبعة ثانية للكتاب، تتضمن نفس جزأة الأول الشارح نظريا لحرفية "تصنيع" المؤثرات الدرامية فى كتابة السيناريو، على أن يتضمن الجزء الثانى نصا آخر لسيناريو تطبيقى مختلف، ربما يكون **"السيد محظوظ المصرى"، وهو للمؤلف أيضا، ومستوحى عن قصة قصيرة لأديبنا الكبير نجيب محفوظ**، بحيث يتوافر للقارئ الذى لديه رغبة التعلم، امتداد أكبر فى التدرب الذهنى على حرفية هذا الإبداع الذى سيمارسه مع نفسه خلال الجزء الثانى من هذا الكتاب الحالى، ثم فى طبعة ثانية لاحقة.

المؤلف

القسم الأول

حرفية صناعة وسائل التأثير الدرامى

مشاهدة الأفلام.. لعبة..!



يذهب الجمهور إلى صالات عرض ليشهد أعمالاً فنية سينمائية يعرف حكايتها سلفا؟.. بل، لماذا يكرر الجمهور مشاهدته لفيلم سبق أن شاهده مرة، إن لم يكن عدة مرات؟...

قديمًا، كان جمهور المسرح الإغريقى يعرف سلفا كل الحكايات القائمة عليها عروض الدراما الإغريقية العظيمة، فهى فى تراث أساطيره، كما تلقاها ويتلقاها فى الأشعار الهوميرية (الإلياذة، والأوديسة).

إذًا فهو - أى هذا الجمهور الذى هو دائمًا على علم بـ **"الحدوتة"** المسرحية- لا بد أنه يقبل على ارتياد المسرح لتلقى أو ممارسة شىء ما مختلف عن مجرد هذه الحدوتة المعروفة سلفًا، وهنا يصبح التساؤل عما يكون هذا الشىء المختلف... هذا، وأمثلة العروض الدرامية المعاصرة عديدة أيضًا، وبما من شأنه أن يطرح التساؤل ذاته، بل يطرح - عبر التحليل التطبيقى - ما يساعده على استخلاص حقيقة ثابتة ، هى هذا الشىء .

ويمكن فى هذا الصدد، الالتفات إلى كثير من هذه الأعمال الدرامية (السينمائية والمسرحية والتليفزيونية والإذاعية) التى اعتمدت فى إعدادها على حكايات مشهورة ومعروفة سلفًا لدى الجمهور المعاصر، ومع ذلك فقد قابلها الجمهور ذاته بإقبال شديد عليها . فمثلاً " حول مصرع الزعيم الإيطالى ألدو مورو[1]، على يد الألوية الحمراء عام ١٩٧٦، يقدم المخرج (جيوسبى فيرارا) فيلما جريئًا عن هذا الحادث، على الرغم من أننا نعرف الأحداث مسبقًا، إلا أن الفيلم يشدنا، ويقدم رؤية شجاعة .. " . فهكذا كان التقرير النقدى لفوزى سليمان عن هذا الفيلم لدى عرضه فى مهرجان برلين السينمائى٣٧ . وهنا فإن ما نحاول الإشارة إليه بالتحليل التطبيقى هو ما أسميه **متعة التعامل مع لعبة " المؤثرات الدرامية "** ، كما يتأكد من الاختبار التالى على نموذج سينمائى.

١- فوزى سليمان: ملامح مهرجان برلين السينمائى ٣٧-٦٧.

التلقى / اللعبة

لعل أبرز مثال، أن يعرض على الجماهير فيلم هو: " يوم ابن آوى، أو المؤامرة"، من إخراج فريد زينمان، وسيناريو كينيث روث، عن محاولة "لاغتيال ديجول"، فيحتوى على كل مهارات " التأثيرات الدرامية "، وفى مقدمتها " التوتر / التشويق الدرامى " ، بما يدفع إلى توصيفات نقدية من مثل: " .. مشاهد متلاحقة تحبس[2] أنفاس المشاهدين، وهم يتابعون المجرم العالمى (جاكال)" - أو الكتابة عن " أحداث مثيرة تجذب[3] المتفرج حتى النهاية "، أو الإقرار بأن " .. هذا الفيلم[4] التجارى الناجح الذى أعترف بأنه حبس أنفاسى طوال مدة عرضه.. قد وفق فى تشويقنا وإثارة أعصابنا لأكثر من ساعتين "، وهو التشويق المتمثل فى التمكن الماهر من إثارة الخوف والقلق على حياة الرئيس الفرنسى شارل ديجول، وذلك مع أن كل الجمهور المتفرج يعرف - مسبقا - وقبل ارتياده صالات عرض هذا الفيلم أن ديجول لم يمت مغتالا، وهى الملحوظة التى يسهل الانتباه لها كأن يكتب يوسف شريف رزق الله عن " .. معرفتنا المسبقة بأن ديجول لم يمت نتيجة لاغتيال[5] سياسى ، وإنما توفى فى هدوء فى قريته (كولومبى لى ذو ذيجليز) فى نوفمبر ١٩٧٠، بعد أن اعتزل الحياة السياسية " . كما يسجل الملحوظة نفسها رأفت بهجت بحديثه عن ".. أننا نعلم تمامًا أثناء[6] مشاهدتنا لفيلم (يوم ابن آوى) أن محاولة اغتيال ديجول قد فشلت.. وأن ديجول مات منذ وقت قريب فى فراشه.. كما نعلم النهاية التى لا بد وأن يصل إليها القاتل ". بل تتأكد الملحوظة بأن الفيلم ذاته لم يتناقض معها من حيث الحقيقة التاريخية المعروفة لدى الجماهير سلفًا، ففى الفيلم نفسه، "وفى يوم ٢٥ أغسطس، عيد الحرية، اليوم[7] المحدد لاغتيال ديجول، يقوم المجرم بتضليل البوليس ، فيتنكر فى شكل أحد

٢- حسن عبد الرسول: المؤامرة.. وديجول- مجلة السينما والمسرح، فبراير ١٩٧٤.-ص ٢٥.

٣- أحمد رأفت بهجت: يوم ابن آوى أو المؤامرة.. التحليل- نشر نادى السينما، القاهرة ١٩٧٦/٦/٩- ص ٥١٨.

٤- يوسف شريف رزق الله: المؤامرة- نشرة نادى السينما، القاهرة ١٩٧٤/٢/١٣ ص ١٨٢، ١٨٤.

٥- المصدر نفسه.- ١٨٣.

٦- أحمد رأفت بهجت: مصدر سابق. - ص ٥١٨.

٧- حسن عبد الرسول: مصدر سابق . - ص ٢٥.

المحاربين القدماء، ويصبح رجلاً ذا ساق واحدة، وشعره أبيض.. ويصعد إلى أعلى عمارة فى ميدان الكونكورد، ويصوب الرصاص على رأس الزعيم الفرنسى".. "ولكن انحناءة[8] من ديجول، لتقبيل فتاة تقدم له باقة من الزهور تمنع الرصاصة القاتلة من إصابته، وبينما القاتل يتأهب لإطلاق النار ثانية، يقتحم عليه الغرفة أحد رجال البوليس الفرنسى ويرديه قتيلاً برصاصة من مسدسه".

وهكذا وبالرغم من المعرفة المسبقة التى تتفق مع ما تصل إليه النتيجة النهائية فى الفيلم، إلا أن الجماهير تقبل لتعيش بالممارسة الوجدانية والذهنية "التوتر / التشويق"، وما صاحبه من التأثيرات الدرامية الأخرى خوفًا ولهفة على حياة بطل الفيلم ممثلاً فى شخصية ديجول، أى بما يعود ليؤكد مرة أخرى التساؤل ذاته عن السبب الكامن وراء جاذبية، أو لنقل الاستمتاع بالتشويق والتوتر لمتابعة " عرض " لـ "حدوتة" نتائجها معروفة – على الأقل – سلفًا.

إن "الحدوتة هى الإطار الذى ندرك عن طريقه[9] الحدث الدرامى ونحس به. والتعاون موجود بين الاثنين، بل إنه أساسى، لكن الخلط بين الاثنين خطأ واضح".

وفى هذه التفرقة – التى قد تبدو بسيطة – يكمن لب الإجابة عن الشىء المختلف الذى يذهب المتفرج من أجله إلى العرض الدرامى على الرغم من تضمنه حدوتة معروفة سلفًا، ففى هذا "الحدث الدارمى" ثمة ما يحقق للمتلقى ممارسة وجدانية وانفعالية وذهنية من شأنها أن تحدث له استمتاعا يغدو عنصرًا جاذبًا لمشاهدة العرض على الرغم من المعرفة المسبقة بالحدوتة ذاتها التى باتت هنا – فى العرض الدرامى – إطارًا للحدث الدرامى.

وهكذا، تشير أغراض التحليل التطبيقى إلى أنه " على عكس فيلم[10] (الاغتيال) من إخراج جوزيف لوزى، لا يقدم فريد زينمان فى (المؤامرة) حادثة حقيقية بعينها، وإن كان الرئيس الفرنسى الراحل ديجول قد تعرض بالفعل – خلال عامى ١٩٦٢، ١٩٦٣ – لأكثر من محاولة (اغتيال) " بما يستتبع تقييمات

٨- يوسف شريف رزق الله: مصدر سابق – ص ١٨٣.

٩- د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى– ص ٤٧.

١٠- يوسف شريف رزق الله: مصدر سابق – ص ١٨٣.

نقدية تتحدث عن البدء من "استخدام أحداث[11] غير أصيلة إلى توظيف الحقائق بعد تشويهها لخدمة أغراض أحداث الفيلم".. حيث نجد أن معالجة موضوع القصة فى الفيلم قد تمت عبر مشاهد "تتدثر" برداء التزام الواقعة التاريخية من مثل:

"- قصر الإليزيه.. بعد اجتماع للوزارة الفرنسية[12].. - الطريق إلى منزل ديجول.. الموكب يتقدم.. - زانزنة.. الكولونيل باستيان يستقبل محاميه..- مكتب وزير الداخلية.. الوزير يخبر أحد مساعديه بأن مكتب سكرتير الرئيس.. وزير الداخلية يستعد لمقابلة الرئيس.. - اجتماع وزير الداخلية الفرنسية بالمسئولين عن الأمن الفرنسى.. - حجرة العمليات.. ليبل يخبر كارون بأن الرئيس يقول نحن أقوى اثنين فى فرنسا.. - إنجلترا.. رجال الأمن يتلقون تحذيرا من رئيس الوزراء.. إلخ" حتى "الاحتفال ٢٥ أغسطس ١٩٦٢ .. ميدان قوس النصر.. تسجيل لكل دقائق الاستعدادات.. وملامح الاحتفال فى الميدان وداخل كنيسة نوتردام"..

فسواء تدثرت الأحداث مظهريًا، أو كانت هى كذلك إشارة إلى وقائع تاريخية فعلية، فإننا نلتقى بتوصيف نقدى يقول عن صياغة الفيلم إنه.. لم يقع- أى كاتب السيناريو - كما لم يقع المخرج فى خطأ السرد[13] التسجيلى، أو تتابع المشاهد الروائية مع إغفال جانب التسجيل لوقائع محاولة اغتيال الزعيم الفرنسى" ، ومثل هذه القدرة لا تتضح إلا **بفهم التفرقة بين "الحادثة الروائية" و"الحدث الدرامى"، بما هو تحقيق لـ "تأثير درامى"** يستلزم بدوره حرفية ومهارة فى صياغة الإعداد يكون من نتائجها هذا الإعجاب النقدى الذى انصب فى الحقيقة على عدم إغفال الجانب الفنى (الدرامى) على حساب الوقائع (الحوادث)، والعكس صحيح، وهو أيضًا ما ينتج منه هذا الإقبال الجماهيرى، أو هو بالعموم هذا الاستمتاع الجماهيرى بعرض درامى.

فإذا ما استحضرنا حقيقة أن عنصر التعاون بين الحدوتة والحدث الدرامى،

١١- عوض الجندى: مصدر سابق، ص ١٨٥.

١٢- أحمد رأفت بهجت: يوم ابن آوى أو المؤامرة .. تتابع المشاهدة - نشرة نادى السينما . القاهرة ٩ / ٦ / ١٩٧٦ ص ٥٠٧ : ٥١٣.

١٣- حسن عبد الرسول: مصدر سابق.

قائم على كون "**الحادثة**" ، **هى ذاتها التى تشكل مادة للحدث الدرامى**، أمكننا أن نحصر الفرق، ما دامت المادة واحدة.

فى مفهومنا أن **الحادثة عندما تصاغ متضمنة "مؤثرا دراميا" لتحقيق "مفاجأة درامية" ، أو "مفارقة درامية" ، أو "انقلاب درامى"، أو "توتر/ تشويق" ، سوف تصبح حدثا دراميا** بمجرد تمكنها من تحقيق ولو واحدًا من هذه التأثيرات الدرامية عبر حرفية هذا الصياغة ومهارتها ، **على الرغم من تضمنها للواقعة ذاتها/ الحادثة (أو الوقائع/ الحوادث)**، ومن ثم فإن تحقيق هذا الأثر الدرامى هو الذى يكمن فيه لب التفرقة بين حادثة الحدوتة، والحدث الدرامى، حيث يكمن لب العنصر الجاذب الذى يدفع، أو **يشرح : لماذا يتوجه جمهور ما إلى عرض درامى يتضمن حدوتة معروفة سلفا لدى هذا الجمهور ؟** (ودون إنكار بالطبع لمختلف باقى عناصر التفرقة التى تدخل فى نطاق "إخراج" العمل الفنى إلى حيز الوجود مجسدا بالتمثيل).

وهنا كذلك، يمكن أن يبرر توصيف كالذى يستهل به أحمد رافت بهجت تحليله لفيلم "المؤامرة" قائلاً: " إنه لمن أشق الأمور وأصعبها أن يرى المتفرج[١٤] فيلما مثل (المؤامرة) أو (يوم ابن آوى) للمخرج فريد زينمان يجهض على أيدى بعض النقاد الذين خرجوا من الفيلم واثقين من أنهم وقعوا (ضحية) فيلم مسطح لمخرج تكنيك وتسلية" ، والمقصود بذلك هو المقولات النقدية التى أشارت إلى "أن فيلم المؤامرة[١٥] لا يتضمن أى مفهوم سياسى رغم تعرضه لموضوع اغتيال إحدى الشخصيات السياسية.. فقد سعى زينمان أولاً وأخيرًا إلى إخراج فيلم مسلٍّ ومتقن الصنع".

ولعل التفسير الوحيد لهذا الانطباع الموصوف بشعور النقاد بكونهم "ضحية"، لا يعدو كونه الشعور بالوقوع فى حلبة "ألعاب" ماهرة، بصرف النظر عن محاولات رأفت بهجت النقدية فى الإشارة إلى التوظيف الفنى لما اعتبرناه ألعابًا، وعن قضية خلافه مع بعض النقاد[١٦] ليثبت لهم أن (يوم ابن آوى) يُعد (فيلما

١٤-أحمد رأفت بهجت: مصدر سابق- ص ٥١٤.

١٥- يوسف شريف رزق الله: مصدر سابق. - ص ١٨٣.

١٦- محمد كامل القليوبى: السينما السياسية وسينما التغييب السياسى، تعقيب على الدراسة الرئيسية لفيلم يوم ابن آوى - نشرة نادى السينما ، القاهرة، ١٩٧٦/٦/٣، ص ٥٩٣.

سياسيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى)، فسواء كان الاختلاف أو الاتفاق، فإنه من المؤكد أن ثمة حذقًا ماهرًا فى إدارة بعض الألعاب الدرامية مما أتى بأثره الجاذب فى الجمهور الذى كان على علم مسبق بالنتيجة، ولكنها أولاً وأخيرًا حلاوة اللعبة.

ومن هنا فإن المحك الذى يجب التوقف عنده، هو عملية **"التلقى"** ذاتها، باعتبارها المستهدف أولاً وأخيرًا، وحيث يمكن من خلالها أن يتم بدء البحث عن إجابة للتساؤل الذى يطرح نفسه فى هذه الحالة: **وهل ثمة ضرورة / احتياج إلى هذه "اللعبة" من الأساس؟**.. والإجابة لا بد أنها تكمن فى ضرورة الفن عمومًا، إلا أن ما يبغيه هو جزئية "اللعبة" فى هذه الضرورة، باعتبارها الاحتياج الذى تشبعه عملية التلقى وجانبها الخاص باللعبة.

"وقد يكون سانتيانا مبالغًا فى قوله (إن طريقة المعالجة، لا الموضوع، هى لب التراجيديا"، [١٧]، غير أن هذه المبالغة يمكن أن تكون ذات دلالة واضحة" ، وهذه الدلالة هى ما يمكننا أن نفهمها باعتبارها إشارة إلى اللعبة / التلقى.

١٧- سانتيانا ، جورجى ، الإحساس بالجمال ، ص ١٦٩ .

على سبيل المثال، فإن ما يؤكد عنصر "اللعب" لدى مبدع "المفارقة" فى الدراما، هو توافر مبدأ "اللعبة" ذاتها فى هذه المفارقة عند النظر إليها كأثر فى جمهور متلق، فمثلا، وفى مجال المفارقة الدرامية فى الكوميديا ، "قد يطرح أحيانًا السؤال: كيف يمكننا، كجمهور، أن نسر بسلوك لا نرتضيه قلبا وفى موازيننا المألوفة؟[18] الواقع هو أن التقمص ليس تعاطفًا بالمعنى الذى ذكر آنفا، إذ يصعب جدًا أن وصف بأننا متعاطفون مع غراميات السفلة عند (بن جونسن) وغيره من الدراميين اليعاقبة؛ إنما نحن منجذبون إليهم بما يشبه المساهمة فى معرفة مشتركة (لاحظ أن أساس المفارقة الدرامية: ينبع من مساهمتنا أو مشاركتنا المعرفة مع أحد الشخوص على حساب الشخوص الأخرى) فنصبح، بشكل ما، وكأننا شركاؤهم، طوال الفترة التى يمنعنا فيها الدرامى من الميل إلى التعاطف مع المغفلين". يبدأ داوسن – هنا – " بالنظرية التى سيطرت[19] على التفكير فى الكوميديا طوال القرن الحالى، وهى النظرية التى عرضها الفيلسوف برجسون فى كتابه (الضحك) ، حيث "المشاهد لا يأخذ الكوميديا مأخذ الجد.. فنحن لا نضحك على الشخص الذى نشعر نحوه بالعطف أو الشفقة". ومن هنا يخلص الناقد داوسن إلى أنه "يمكن[20] مقارنة ذلك بالرضا الذى نشعر به إذا سمح لنا أن (نقع) على مزحة يمزحونها مع شخص بعيد عن عطفنا". وكما يقول جيمس سالى عن مزاج اللعب أو موقف المداعبة الذى يكون اللعب عنصرًا فيه "إنه موقف يطرح فيه[21] التوتر ، ويكون فيه السرور والاستمتاع ضروريين له" ، حيث يدل الضحك على انتفاء قصد الأذى بين المشتركين فيه، كما أن الضحك بمثابة دلالة على اللعب (فى كتابه: رسالة فى الضحك- الذى نشر سنة ١٩٠٢).

هذا ما يمكن فهمه فى إطار الكوميديا، أما فى المأساة، فنجد بالمقابل " أن[22] التراجيديا منظر من مناظر الشر. والشر هو بعينه، ما لا نستمتع به. ومع ذلك

١٨- داوسن (س. و.): الدراما والدرامية. - ص ٦٢.

١٩- ستولنيتز (جيروم): النقد الفنى. - ص ٤٤٠.

٢٠- داوسن (س. و.): المصدر السابق . - ص ٦٢.

٢١- ميلر (سوزانا): سيكولوجية اللعب. - ص ٢٢.

٢٢- ستولنيتز (جيروم): مصدر سابق. - ص ٤٣٩.

فنحن نستمتع بالتراجيديا"[٢٣] . وقد قال أ. د. تومسن "إن المفارقة لا تكون كذلك إلا عندما يكون الأثر نتيجة امتزاج الألم بالتسلية"[٢٤] . فحتى من وجهة نظر مذهب اللذة "فإن استمرار الاهتمام بالتراجيديا يثبت أن التجربة تبعث فينا لذة لا ألمًا. ولا يمكن وصف التجربة بأنها مؤلمة[٢٥] إلا إذا توقفنا عن المشاهدة".

وما أن يشرح ستيان "أن ما يولد المأساة هو الإحساس (بانعدام تأنيب الضمير)، حتى نكتشف أن ذلك الذى يوضحه ستيان هو ما يمكننا اعتباره اللعبة: "يوضع فخ للشخصية الرئيسية من قبل الكاتب، ننتظر نحن المصيدة أن تطبق وأنفاسنا مكتومة[٢٦]. لكن يجب ألا يشعر المشاهد أن المصيدة وجدت هناك بمحض الصدفة، وأنها زرعت اعتباطًا لتهيج شعوره بالإثارة، إذ لا يجب لشعوره الطبيعى باللا عدالة أن يضلل إحساسه المسرحى بالإخضاع العادل لبديله على خشبة المسرح ، بغض النظر عما إذا كان واضع المصيدة ومطبقها هو القدر، أو الضرورة، أو الآلهة، أو قصر نظر البطل نفسه، وهنا أيضًا يلعب التقليد المسرحى دوره". "فالشخصيات المصطنعة فى المواقف المصطنعة أعطته (أى المؤلف) حرية أكبر وقوة أكبر لتحقيق مؤثراته المسرحية[٢٧] ، فقط بعد أن تكون ضحكنا بشكل تلقائى قد ندرك أن الضحكة قد دارت وعادت لتنصب علينا، وأن الاصطناع كان بمجمله فخًا".

وهنا قد يبدو "أن المسألة التى تهمنا هى ما إذا كان لعب الإيهام أو اللعب التخيلى (شيئًا مفيدًا) أم لا؟ وهل الخبرة التعويضية من الخوف والغضب (توقظ وتظهر) الانفعالات[٢٨] كما ظن أرسطو، أو أنها تشجع العادات العدوانية والسلوك غير المنطقى؟". ومع أنها تساؤلات تطرح نفسها دون أن يكون مجال البحث فيها الآن، إلا أن ثمة أساسًا مبدئيًا لأية لعبة إيهامية يجب الإشارة إليه من حيث كونها متطلبا، فالحافز الذى يجعلنا نرغب فى أن نصيح بصوت عال أثناء اجتماع

٢٣- (ميرز "هنرى": التراجيديا نظرة إلى الحياة. - ص ٦) فى المصدر نفسه. ٢٣.

٢٤- ميوميك (د. سى): المصدر السابق. - ص ٢٠ . ٢٤

٢٥- ستولنيتز (جيروم): المصدر السابق. - ص ٤٢٣.

٢٦- ستيان (ج.ل.) : الملهاة السوداء.

٢٧- المصدر نفسه، ص ٨٢ ، ٨٣.

٢٨- ميلر (سوزانا): مصدر سابق، ص ١٩١.

وقور، أو أن نضحك فى الكنيسة[٢٩]، هو رد فعل بشرى على الكبح. وإن ما يكبحنا فى المجتمع هو فقط التقاليد المتعارف عليها فى هذا المجتمع. وفى الفن (اللعب) يمكن للفنان أن يجرؤ على فعل ما قد يكون مستحيلاً فى الحياة إذا شعر أن بإمكان جمهوره أن يستجيب كما يريده أن يستجيب". وهو ذاته ما يبرر به ستيان الضحك من موقف الانتحار عند بيكيت ، إذ "إنه نوع من التجديف. إننا حين يستعد غودو فى (فى انتظار غودو) لشنق نفسه بالخيط الذى يمسك بنطاله نجبر على الضحك على الرجل المدقع الذى سقط بنطاله إلى مستوى كاحليه[٣٠]. ألا يجب أن تشعرنا فكرة الانتحار بالرزانة، بل وأن تزودنا بقدر من الإعجاب؟ ولكن بيكيت يريد لنا أن نهزأ، وبرغبته هذه يلمس استعدادًا داخليًا فينا".

هكذا ، ومثل بقية الفنون والآداب، **يغدو إبداع الفيلم السينمائى أيضًا – من حيث معالجته السينمائية الفنية – تعاملاً مع لعبة فى التلقى الجماهيرى ذاته**، بل مما سوف يتم من إثبات للمهارة الحرفية ، التى هى "لعبة" فى ذاتها، يصبح من المؤكد أن الفيلم شأنه شأن أى عمل فنى، لا تقوم قائمته بمجرد موضوعه فحسب، بل إن فيه – بالإضافة إلى ذلك – قدرًا كبيرًا من دقة الحس والتنظيم الشكلى التى تبرز باعتبارها "اللعبة"، أى "اللعبة الحرفية" خلال العملية الإبداعية ذاتها، الأمر الذى يثير استشكالاً حول هذا المفهوم من ناحية، وحول إمكانية تحققه عمليا من حيث ممارسة الحرفة من ناحية أخرى.. وبما يستلزم الإثبات التطبيقى.

٢٩- ستيان (ج. ل.): الملهاة السوداء. – ص ٥٠٤.

٣٠- المصدر نفسه.

إجراء اللعبة
بصناعة وسائل التأثير الدرامي فى السيناريو

إن الإقرار بضرورة توافر نوع معين من التقنين اللازم لممارسة الإبداع الفني، خاصة فى ميدان **"صناعة الدراما"** ، هو أمر لا بد من إشارة الاتفاق عليه بداية. لذا يلزم التوقف عند استخدامنا مصطلح "صناعة الدراما"، لما قد يمثله لدى الكثيرين من صدمة، إلا أن الجانب الحرفى والتقنى هو جانب - كما سنرى بالإثبات التطبيقى - وارد بنسبة أو بأخرى فى صناعة كل الأعمال الفنية عامة، ولكنه وارد بالتأكيد بنسبة كبيرة جدًا فى صناعة الأعمال الدرامية.

ومهما كان التقديم أو الشرح النظرى، فإن الإثبات التطبيقى - تدليلاً - هو أقوى من كل الاجتهادات والتفسيرات اللازمة لإثبات هذه الإمكانية الصناعية عند ممارسة الإبداع الدرامي، بل إثبات حتميتها التقنينية تنظيرا.

وعليه نتوجه إلى شرح تطبيقى يكون من شأنه إبراز **القدرة الحرفية على إنجاز الحيلة** بناء على صياغة نظرية تقترب من التقنين من ناحية، مع أنها ينطبق عليها **مسمى هاوزر حول "تقنين الإنتاج بالجملة"**، أى إنها المعالجات التى نتحفظ عليها بالتأكيد، ولكننا نوردها كمرحلة تعليمية فقط، بأغراض الشرح والإثبات، ومن هنا يمكن التعرض بمثال توضيحى توطئة لإجراء الاختبار التطبيقى عليه فى "صناعة المؤثرات الدرامية"، **وكذلك إمكانية التلاعب بها عبر موقف روائى واحد، باللجوء إلى التقنين النظرى الذى يساعد على تحقيق ذلك،** ولتكن بدايتنا بالتعرف على المشهد الأول من سيناريو فيلم **"عازف الكرباج"**، الذى كتبه المؤلف بقصة سينمائية من تأليفه، بعد أن **استوحاها عن قصة قصيرة بقلم جميل عطية إبراهيم،** وليلاحظ القارئ أنه ستتم قراءة بقية نص هذا السيناريو قياسا على ما يرد من شروح وتحليلات حرفية، سواء على نموذج هذا المشهد أو غيره، بحيث يمر القارئ بتجربة التدرب الذهنى على هذه الحرفية، بأن يجرى ذات التحليلات الحرفية وحده فى أثناء قراءة النص الكامل.

مشهد تطبيقى للعبة الفيلمية من سيناريو "عازف الكرباج"

- يفتح الفيلم على صوت دفعات نيران متتابعة بسرعة وعنف من مدفع رشاش دون ظهوره .. وإنما نرى وجدى فى ساحة الكازينو على النيل وهو يتلقى دفعات النيران فى كل جسمه، ويفرفط كالفرخة الذبيحة بين المقاعد، دون أن تظهر الكاميرا آثار النيران على جسمه.
- ما أن تنفتح الكاميرا على الكازينو فى لقطة أوسع .. حتى تكشف عن رواد الكازينو على بعد، وهم مشدودون بنظراتهم إلى التصرف الغريب من هذا الشاب... حيث لا نيران .. ولا مدفع رشاش ..
- يشعر وجدى فى لحظة بالإنهاك، فيرتمى على أحد المقاعد لاهثا .. فتتفجر بعض الضحكات المكتومة .
- أما الذى يرقبه فلا يبدى أى استغراب .
- قطع إلى مجموعة لقطات كبيرة لطبيعة تشكيلية ذات

طابع تغريبى من الناحية التصويرية .

(وتصاحبها موسيقى تصويرية تتزامن إيقاعاتها مع الحركة المتضمنة فى اللقطات، لتصبح ذات طابع استعراضى) .

- تنفتح الكاميرا قليلا على المشهد لنلمح وجه وجدى يأتى بحركات تأمل غريبة ولكنها ذات طابع طفولى .. حيث هو الذى يقوم بإحداث هذه الحركات التصويرية الغريبة بيديه، مستخدما الإكسسوارات الموجودة على سطح الترابيزة التى أمامه فى الكازينو، فمثلا يحرك طرف شوكة أكل من خلف كوب ملىء بالماء، ثم ينظر إليها من خلال هذا الكوب لتبدو لنا بعض اللقطات التشكيلية التى شاهدناها ..
- يستخدم المعالق والسكاكين والأكواب الفارغة و المليئة بالماء، كما يستخدم قطرات الماء على الزجاج، وبين الحين والحين تأتى منه حركة عصبية

مفاجئة فى إحداث صوت بين بعض هذه الإكسسوارات، فيستمع لطنين وصدى هذا الصوت بتلذذ وابتسام .

- (ويكون هذا الصوت جزءًا من تتابع الموسيقى الاستعراضية المصاحبة للمشهد ..)

- فما أن يسمع الصوت بهذا التلذذ حتى يسرع بتسجيل بعض الخطوط على نوتة أمامه .. ويتضح أنها نوتة موسيقية .

- (ونسمع مع الموسيقى التصويرية صوت نشرة الأخبار منبعثًا من راديو بشكل خافت، به أنباء متفرقة عن أحداث العالم.. قتلى، وتدمير، ومظاهرات العالم، ومجلس الأمن، وكوارث الطبيعة، وشروط صندوق النقد الدولى، ومكافحة الإرهاب .. إلخ)

- ويظهر وجه وجدى بتصرفاته الشاذة إلى جوار سطح المائدة وهو ينصت إلى الراديو الترانزستور لحظات، ويحدث حركاته التغريبية بالأشكال وبالصوت فى لحظة أخرى، ثم يسرع بالتدوين فى نوتته

الموسيقية كل ما تجود به
قريحته فى هذه اللحظات .
- وتتكرر حركاته الشاذة ..
بينما تنفتح الكاميرا
تدريجيا على المشهد، فتظهر
جالسة على إحدى الموائد
القريبة من ركنه فتاة جميلة
ذات نظارة سوداء وملابس
على أحدث موديل، وعلى
وجهها ابتسامة دائمة موجهة
ناحيته .. لكنه لا يشعر
بوجودها ..
- فجأة ينتبه إلى ابتسامتها
فيسرق نظرة ناحيتها ..
- لكنه يولى وجهه عنها وقد
عاد إلى انشغاله فى عالمه
الخاص .
- بعد لحظة يسرق نظرة أخرى
ناحيتها، فيلمح إصرارها
على الابتسام ناحيته، فيركز
نظره عليها للحظات ..
ولكنه يشعر بضعف نظراته
أمام ابتسامتها الملحة، فيعود
ثانية إلى انشغاله فى عالمه
الخاص ..
- بعد لحظة يسرق نظرة أخرى
ناحيتها، فيجد نفس

ابتسامتها الملحة فى تركيز
ناحيته .

- فإذا به وقد ضغط على زر الراديو يغلقه ويغلق النوتة الموسيقية .

- (وتتوقف الموسيقى والنشرة)

- ثم يعتدل فى جلسته فى وضع يبدو فيه وكأنه قرر مواجهتها ..

- فى نفس هذه اللحظة يلمح حركة تبدر من يدها ناحية رأسها كأنها تحية له .

- فيبتسم ..

-فى نفس اللحظة التى تزداد فيها ابتسامتها ..

- فيبتسم هو أكثر .. وعلى وجهه علامات التيه بجمالها ..

- يلمحها وقد وضعت إصبعها على شفتيها كأنها تهديه قبلة من بعيد، مع أنها تصطنع أنها فى مجرد وضع تفكير ..

- فيبادر متشجعًا برد القبلة ناحيتها بكامل يده ..

- بينما تزداد ابتسامتها..

- فترتسم على وجهه فرحة طفولية، وقد راح ينقر بيديه

على المائدة نقرًا خفيفًا بإيقاع واحدة ونص راقص وهو ينظر إليها.

- (فتظهرموسيقى تصويرية بإيقاع واحدة ونص راقص تمشيًا مع نقرة أصابعه)

- ويهم بفتح النوتة الموسيقية يسجل ما جادت به قريحته.

- (ومع استمراره فى الكتابة تستمر موسيقى الواحدة ونص).

- يرفع عينيه بعد انتهاء الكتابة فيلمحها تكتم ضحكة ..
- فيضحك .. ثم ينتهز الفرصة ليشير لها بيديه فى صمت بحركة معناها : هل آتى إلى مائدتك ..؟
- ولا رد منها إلا استمرارها فى كتم ضحكتها، فيضحك أكثر .. وقد تشجع، حيث يجمع حاجياته استعدادًا للانتقال إلى مائدتها .
- **وما أن يهم بالوقوف ..**
- **حتى تنزل عليه المفاجأة كالصاعقة عندما يراها تنهض من مكانها .. وإذا بها فتاة عمياء تتحسس بيديها**

الطريق.

- فى اللحظة نفسها التى تتعثر فيها .. فيسرع ناحيتها ليساعدها ..

- فتبتسم وتشكره

سامية: متشكرة

وجدى: عاوزة توصلى فين ؟

سامية: يا ريت أقرب محطة أتوبيس، إذا ماكانش يضايقك.

- فيقتادها وقد تشابكت أصابعهما بعفوية.. بل إن ذراعه مع ذراعها تصبح فى وضع تأبط .

– قطع –

نحو اختبار لعبة التحويل الدارمى فيلميا:

١ - تعقيب وتقنين المفاجأة الدرامية

إن تلك اللحظة التى انتهى بها عرض الموقف السابق - عبر مشهد سينمائى - ألا وهى **لحظة اتضاح أن الفتاة الجميلة "عمياء"**، إنما هى اللحظة ذاتها التى تستوقفنا لأغراض الاختبار، وتحليله التطبيقى. ولهذا الغرض فإن ثمة تنويهين:

(١) إن هذه اللحظة تمتبر - للوهلة الأولى ، وبأى مفهوم دارج وبسيط - لحظة "مفاجأة"، **ولكنها هنا "مفاجأة درامية"**؛ لأنها **قد خرجت بـ "الحادثة" الروائية إلى إطار "الحدث" الدرامى**، من حيث إنها **قد احتوت "أثرًا" فى جمهور** متلق للفيلم، وبما أضفى على الحادثة دراميتها التى حولتها إلى حدث، وذلك إنما يتم بناء على تقنين يمكن امتلاك صياغة نظرية (تقنينية) له، ويضمن تحقيق تلك "المفاجأة الدرامية" عبر حادثة - ليصبح هذا الحدث / الأثر الدرامى - من نوع محدد.

(٢) إن ما يستهدفه التحليل التطبيقى هنا هو **اختبار ما إذا كان من الممكن الاستناد إلى تقنين نظرىٍ**، يكون من شأنه قيادة الإعداد الدرامى فى اتجاه التمكن من تغيير التأثير الدرامى (المفاجأة فى المثال) إلى نوع آخر من التأثير الدرامى (المفارقة الدرامية) ، مع الاحتفاظ بـ"الحادثة الروائية" ذاتها التى شكلت المادة الخام فى كلتا حالتى المعالجة الدرامية، وكدليل- فى النهاية - **على إمكان إعمال التقنين فى "خامة" واحدة**، ولكن بما من شأنه أن يُحْدِث "تأثيرًا" مختلفًا فى كل حالة، أى بما ينتهى إلى إثبات إمكانية تحقق الإبداع عبر تقنين مسبق.

لذا يلزم هنا تقديم أول المعطيات النظرية للاختبار بالتحليل التطبيقى، وهو ما يعتبر تقنينا لكل من:

١ - المفاجأة الدرامية.

٢ - المفارقة الدرامية.

وذلك من خلال ما استطاع المؤلف استخلاصه لصياغة تقنينية موجزة من مرحلة بحثية سابقة[٣١]، دون الولوج فى مناقشتها خلال هذه الخطوة ؛ وإنما الاكتفاء فقط بصياغة التقنين الموجز والمبسط، الذى يستند- من ناحية أخرى - إلى ما انتهى إليه طرح التصور النظرى للمؤلف فى الربط بين تقنين اللعب / تقنين الفن.

ومن هنا فإن ثمة ثلاثة أسئلة يجب أن تتركز صياغة هذا التقنين على إجابتها:

١ - ما المفاجأة والمفارقة الدراميتان **(تعريف)**؟

٢ - كيف تتحقق المفاجأة الدرامية؟

وكيف تتحقق بالمقابل المفارقة الدرامية؟

(الطريقة الحرفية لكل منهما).

٣ - ما شروط تحقيق المفاجأة، فى مقابل شروط تحقيق المفارقة **(القانون)**؟

لذلك - وباختصار أيضًا - هذه هى الإجابات الثلاث، بما فيها من تعريف وتقنين مبسط لتحقيق كل من المفاجأة والمفارقة الدراميتين:

المفاجأة الدرامية

- تعريف:

تعنى المفاجأة الدرامية أن تأخذ بذهن المتفرج وانفعالاته وتوقعاته فى اتجاه مسار معين.. **ثم فجأة تلقى إليه بالمعلومة أو الحدث الذى يصدم كل توقعاته** ومسار انفعالاته وأفكاره السابقة.

شروط تحقيق المفاجأة:

(أ) مفاجأة المتفرج أساسًا:

إن المفاجأة الدرامية هى "**أثر**" **فى المتفرج أولاً وأخيرًا**.. لذا يجب أن نضع فى

٣١- تم ذلك عبر إعداد برنامج التدريس الذي قام به المؤلف لطلبة أقسام الإخراج والسيناريو والمونتاج بالمعهد العالى للسينما منذ عام ١٩٧٣.

الحسبان أن الأحداث الروائية قد تتضمن مفاجأة لإحدى الشخصيات الروائية، ولكنها لا تحدث مفاجأة لدى المتفرج.. ومن ثم لا يمكن اعتبار هذه المفاجأة الروائية، مفاجأة درامية.. إذ يتحتم أن تقع المفاجأة أساسًا على المتفرج.. أما كونها تحدث للشخصية الروائية فى الوقت نفسه أم لا، فإن ذلك لا يكون شرطًا..

(ب) تحقيق التوقع:

والشرط الثانى حرفيًا لتحقيق عنصر المفاجأة الدرامية هو التمكن من بعث عنصر التوقع لدى المتفرج فى **اتجاه مضاد للمعلومة التى ستفاجئه بها** فى التوقيت المناسب ، فتخلف كل ما توقعه المتفرج.

(جـ) الإيحاء:

والمقصود بالإيحاء هنا هو وسيلة الكاتب فى تحقيق الشرط السابق الخاص "بالتوقع ".. فبينما تُخْفِى المعلومة المعينة التى ستفاجئ بها المتفرج فى اللحظة المناسبة، يتحتم عليك **لكى تثير عنصر "التوقع العكسى" أن توحى للمتفرج بمعلومة مضادة** دون أن تكون حقيقية.. وبسبب كونها معلومة غير حقيقية يصبح من المهم جدًا أن يكون تقديم معلومة التوقع هذه من خلال مجرد "الإيحاء".. لأن **الإيحاء يعنى أن المتفرج هو الذى يستنتج**.. ومن ثم فهو الذى يتحمل المسئولية، بحيث لا يفقد الثقة بمنطق العمل عندما يفاجئه بالمعلومة الحقيقية..

٢- المفارقة الدرامية

تعريف

يسمى الموقف ذو التأثير الدرامى "مفارقة درامية" عندما يكون **الجمهور على علم بمعلومة أو معلومات معينة عن أحد طرفى الصراع** ، أو إحدى الشخصيات، أو مجموعة من الشخصيات ، أو حتى عن جماد.. **دون أن يعرف الطرف الآخر** من الشخصيات هذه المعلومة.. ونظرًا إلى أن المفارقة الدرامية – بهذا التعريف – تتضمن إمكانية واسعة للتلاعب بعنصر إخفاء المعلومات، الذى هو لب التحكم فى وسائل التأثير الدرامى كلها.. لذا فالمفارقة الدرامية هى أهم وسائل التأثير الدرامى وأقواها، بل هى ذاتها تسمح بخلق بقية التأثيرات الدرامية الأخرى بسهولة شديدة.. كما أنها عادة ما تقوم عليها أكبر الأعمال الدرامية فى تاريخ هذا الفن.. بل لا تستمد عظمتها هذه إلا لتوافر عنصر المفارقة الدرامية فيها..

شروط تحقيق المفارقة الدرامية:

(أ) **المبادرة بداية بتقديم المعلومة** التى ستكون موضوع التأثير الدرامى من خلال المفارقة..

(ب) **إخفاء هذه المعلومة عن أحد طرفى الصراع** ، أو عن شخصية ، أو عن مجموعة من الشخصيات التى ستكون موضوع المفارقة الدرامية..

إبداع اللعبة الدرامية بالتقنين:

تحويل الموقف من مفاجأة إلى مفارقة

إن مجرد هذه الصياغة التقنينية، لكفيلة بمساعدة المعد الدرامى على تغيير التأثير الدرامى من نوع إلى آخر، على الرغم من وحدة الموقف الروائى نفسه عند تحقيق أى من أنواع التأثير الدرامى، وهو ما يمكن تحقيقه بمجرد التمكن من تطبيق القانون ذاته، وبما يمكن التيقن منه بالتطبيق على المثل ذاته محل الاختبار:

ففى الموقف الوارد بالمشهد الأول من "عازف الكرباج"، والذى جاءت نهايته مفاجأة درامية بمجرد إلقاء معلومة على المتفرج تفاجئه - على عكس توقعاته - بأن الفتاة عمياء، يمكن أن يكون التلاعب بتوقيت إلقاء المعلومة هو ذاته المؤدى إلى تغيير التأثير الدرامى إلى "مفارقة درامية"، وذلك بمجرد **"المبادرة بإلقاء معلومة كون الفتاة عمياء منذ بداية الموقف** (أو فى خلال بداياته)"... أى بما هو تطبيق للشرط التقنينى لتحقيق المفارقة الدرامية..

وعليه، لو أننا أضفنا إلى بداية صياغة السيناريو للموقف: لحظة دخول الفتاة إلى الكازينو متحسسة طريقها كعمياء بين الموائد إلى حيث الكرسى الذى تجلس عليه، فإن استمرار الموقف بالصياغة نفسها التى جاء عليها السيناريو فى الحالة السابقة، سوف يحقق الشق الثانى من تقنين المفارقة، ألا وهو أن يصبح المتفرج على علم بمعلومة (كون الفتاة عمياء) دون أن يكون أحد أطراف الموقف (الشاب) على علم بهذه المعلومة ، ومن ثم نصبح إزاء تأثير درامى مختلف كل الاختلاف طوال عرض الموقف، وهو التأثير بالمفارقة الدرامية، دون أن تعدو المسألة كونها تطبيقا لتقنين.

كذلك، وفيما هو أبعد من ذلك ، يمكن أن يتم تطبيق التقنين على الموقف ذاته ليصبح محتويًا على المؤثرين ذاتيهما : **المفاجأة مع المفارقة ، وعبر الحادثة الروائية ذاتها :**

فلو أن صياغة السيناريو كما هى واردة فى النص الأصلى، قد تم الاحتفاظ بها، أى دون المبادرة بإلقاء معلومة أن الفتاة عمياء، ليستمر المشهد بما هو عليه من حوار صامت من الشاب إلى الفتاة الجالسة إلى مائدة قبالته، حتى يصبح على يقين أنها ستستجيب له، فيسرع فى الاتجاه إلى تواليت الكازينو مثلاً، حيث يعدل من هندامه أمام المرآة ، ويمشط شعره حالمًا متشجعًا بما سيقبل عليه من تعرف إلى الفتاة.. فى حين أنه فى اللحظة ذاتها تكون لقطة الكاميرا على الفتاة فى مقعدها قد اعتدلت وهمت بتناول شىء ما، وليكن كوب الماء، فإذا بها تتحسس بيديها على المائدة كعمياء لالتقاط الكوب ترشف منه الماء، أى هى لحظة التوقيت التى تُلقِى فيها معلومة كونها عمياء ليفاجأ المتفرج.. فى حين لم ير ولم يعرف الشاب المعلومة ذاتها، بينما يعود إلى مائدته مطمئنًا حالمًا متشجعًا، وتكون هى قد عادت إلى وضعها كما هو السيناريو الأصلى... هنا يكون ما تبقى عرضه من الموقف عبارة عن مفارقة درامية[٣٢]، ما دام قد توافر شرط التقنين الخاص بعلم المتفرج بمعلومة لا يعلمها أحد أطراف الموقف، أى عبر المعلومة ذاتها التى ألقيت بحيث تؤدى إلى تأثير المفاجأة فى مرحلة من مراحل عرض الموقف.

٣- التشويق والتماس بين وسائل / ألعاب التأثير الدرامى

بعد ما تم تطبيقه (وهما المفاجأة والمفارقة الدراميتان)، يمكن كذلك أن يتم التقنين النظرى للعنصر الأكثر شمولية فى التأثير الدرامى، ألا وهو التشويق.. Suspense، حيث يمكن فهمه ضمن تقنين عام كالذى يتم إثباته ليشمل مجمل

٣٢- إضافة إلى ذلك، فقد أسفرت تدريبات الطلبة ومناقشاتهم فى قاعة الدرس حول تطبيقات هذا التقنين على المثال ذاته، موقف العمياء، عن تنويعات عديدة لتأثيرات درامية مختلفة أمكن للموقف ذاته احتواؤها فى هذه الحادثة الواحدة - بينما هى نفسها - حتى غدت "حدثًا دراميا" قائمًا على أكثر من نوع من التأثير الدرامى. هذا كما تمكن الطلبة بيسر وسهولة شديدة من اجتياز عدد من اختبارات النقل فى نهايات الأعوام الدراسية، والتى ركزت أسئلتها حول مطالبة الطالب - عبر ساعتين أو ثلاث - باستخدام هذا التقنين الذى درسه فى صياغة أحداث درامية محتوية إما على تأثير المفاجأة أو المفارقة .. إلخ، وكذلك تغيير التأثير فى الحدث نفسه، بل أيضًا العمل على احتواء أكثر من تأثير فى إعادة صياغة هذا الحدث ذاته.

ألعاب التأثير الدرامي، ما دام التشويق في مجمله: هو إثارة لتساؤلات تتم الإجابة عليها لاحقًا[٣٣].. تساؤلات من قبيل: من فعل ذلك؟ ما الذي حدث؟ كيف سينتهي الأمر؟... وهي تساؤلات يمكن إثارتها والإجابة عنها، خلال فترة زمنية وجيزة، أو ربما لا يُجاب عنها إلا في نهاية سرد (الفيلم). وربما تُثار تساؤلات كثيرة، في حين تتم الإجابة عن أحدها أو بعضها بشكل سريع، ويُؤجَّلُ بعضها أو حتى أحدها فقط إلى حين آخر، وقد يكون هذا الحين المؤجل هو نهاية الفيلم. لكن الأهم هو أن شرط تحقيق التشويق لكي يتم تطوره وديمومته، إنما يكمن في الإلحاح على استدعاء التساؤل.

فكما يمكن تحقيق التشويق بالإيحاء، أو التصريح بشيء ما سوف يحدث أخيرًا، كذلك يتم بتكتم معلومة[٣٤] أو معلومات يحتاج المتلقي إلى معرفتها، أي إن لعبة التشويق تجري تمامًا في إطار لعبة الطي / الإخفاء والكشف. وفيما يجمله كذلك جوزيف بوجس في كتابه (المدرسي الطابع) في الفصل المعنون بـ "التشويق" Suspense يمكن الالتقاء كذلك بما يقترب من التقنين ذاته[٣٥] الذي يشير مباشرة إلى وسيلة إخفاء المعلومات أو بعض منها.

يتماس "التشويق" مع "المفارقة" في أن التشويق يمكن أن تقوم تساؤلاته على جهل الشخصية بالمعلومة، التي يعلمها المتلقي (أي مفارقة)، ومع ذلك فإن ثمة تساؤلا يبقى: متى ستعرف الشخصية ذلك؟.. كما أن التشويق يمكن أن يقف على الطرف المقابل من المفارقة، عندما تحتفظ الشخصية الدرامية بمعلومة هي لب الإجابة التي يتساءل حولها المتلقي. وما أن تقف الشخصيات والمتلقي على حد سواء على ما يكون قد خفي من معلومات (الإجابة)، **يتوقف "التشويق"**. وبالطبع لا تكون هناك أية إمكانية لمفارقة أو سواها من الألعاب الدرامية، أي بما يشير إلى أن ثمة ما يجمع بين تلك المؤثرات/ الألعاب الدرامية، بل إنه لمما يربك أحيانا في إجراء تصنيفات قاطعة لها.

ومن قبيل ذلك ما قد نعثر عليه من بعض التداخلات التي تربك عملية التصنيف بين "المفاجأة"، و"المفارقة"، كأن نتساءل في حيرة: " إن كان لا يدخل

33 - Bal. Mieke: Narratolgy ... Introduction to The Theory of Narrative.p.p.114, 115.
34-i bid.
35- Boggs. Joseph M: Ibid., pp. 24. 25.

فى باب المفارقة[٣٦] مشهد نشال محترف تنشل نقوده أثناء قيامه آمنا بعمله المعتاد"، إذ بالرغم مما نفهم به لعبة "المفارقة"، فإنها تصل هنا إلى قمة مستوياتها **بما يمكننا تسميته "اللامفارقة"**، ذلك عندما توجد بالفعل المفارقة / اللعبة، ولكن ثمة مفاجأة تعدلها، ولكن دون أن تنفيها، أى تبقى فى حالة كونها اللعبة، ولكنها بعد أن عدلت - باللعب أيضًا - إلى مستوى جديد يستلزم بدوره تسميته الخاصة التى نرى أنها **"اللا مفارقة بالمفاجأة"**. وقد يبقى هذا الشرح النظرى المجرد غير واضح، إلا أن المثال الذى يسوقه ستيان بصدد الملهاة السوداء، ربما يقترب بنا من هذا المفهوم، فيوضح ذلك تمامًا، "فبواسطة التناقض يقترب بيراندلو من (الحقيقة) اقترابًا أكبر فى (محنة أنت إذا اعتقدت ذلك)، فالسنيور بونزا يعلن أن حماته السنيورا فرولا مجنونة لأنها تعتقد أن زوجته هى ابنتها، وهى فى الواقع زوجته الثانية، إذ إن زوجته الأولى التى هى ابنتها حقًا ماتت خلال هزة أرضية، وهذا حادث أليم لم تستطع الأم - قط - أن تصدقه. ويبدو هذا مقنعًا إلى أن نسمع من السنيورا فرولا أن بونزا هو المجنون، بما أنه يعتقد فعلاً أن زوجته ماتت أثناء هزة أرضية، وأنهم اضطروا إلى السماح له بأن يتزوج ثانية المرأة نفسها، والتى هى ابنتها، وهو مقتنع أنها امرأة أخرى. وكلتا القصتين ملاءمة، ونحن لا نعطى الجواب قط".

ومن ثم يكون تعليق ستيان بالتساؤل ثم إجابته: "أتريد الحقيقة؟[٣٧] الحقيقة هى أن بونزا وفرولا مصيبان كلاهما، فتلك هى طبيعة الحقيقة. إن بناء الملهاة السوداء يتم بواسطة انطباعات تعدل وتناقض ما سبقها"، وهو التوصيف الذى قصدنا به "اللا مفارقة بالمفاجأة"، بصرف النظر عن كونه منهجًا أو سمة لاتجاه بعينه هو الكوميديا السوداء كما يراه ستيان، فالأهم هو كونه سمة ومنهجًا فنيًا يمثل مستوى من اللعب / الفن / التقنين، وقد توجب رصده وإثباته باعتباره قائمًا وممكنا فى إطار "الفن"، ضمن نسق "اللعبة"، وإن كان يمثل مستوى متقدمًا من هذا اللعب، وهو الذى اعتبره ستيان ضمن إطار الحداثة.

لكن ما يهمنا الآن هو ما يمكن أن ينشأ من تداخلات بين ألعاب التأثير الدرامى، خاصة عندما نكون إزاء أهم مؤثرين فى هذا الصدد: المفارقة،

٣٦- ميوميك (دى. سى.): المصدر السابق. - ص ١٧.

٣٧- ستيان (ج.ل.) الملهاة السوداء. - ٤٧.

والتشويق، اللذين يشيران بالتدليل على أن ثمة ما يجمع الألعاب / المؤثرات تحت تقنين أشمل. فمثل التشويق، يتضح أن المفارقة بمعناها العام (المظهر غير ما هو عليه واقع الحال) هى الأساس ، إن لم تكن الجوهر فى الصياغة الدرامية إجمالاً، بحيث إن ما يعتبر من قبيل التصنيف لأنواع من التأثيرات الدرامية، إنما لا يعدو كونه "تنويعات" من "الألعاب" فى إطار صيغة المفارقة، بمعنى أن "المفاجأة" هى فى حقيقتها مفارقة، ولكنها تتخذ تصنيفها الخاص باعتبارها لعبة مميزة مثلاً عن "**الانقلاب الدرامى**" من حيث الدرجة (نرى- خلافا لآخرين- أنه مفاجأة ينقلب منها تعاطف الجمهور، وتؤدى إلى انقلاب الموقف من الصراع)، كما أنها مميزة كذلك عن إثارة "التشويق/ التوتر"، وعن اللعبة الدرامية المباشرة تحت اسم المفارقة الدرامية...

لهذا فإنه يمكن تقنين اصطناع هذه التأثيرات الدرامية إجمالاً – أولاً – ما دامت مجتمعة فى إطار عام، ألا وهو "المفارقة /التشويق"، ثم يمكن – بعد ذلك- تقنين كيفية اصطناع كل تأثير على حدة ضمن هذا التقنين العام.

وهكذا تمكنتُ – بناء على الحيثيات ذاتها، وخلال عدة مراحل من الممارسات السابقة – من تحديد موجز لما يمكن اعتباره تقنينا، والذى تم لأغراض التدريس بأقسام السيناريو والإخراج والمونتاج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة (منذ بداية النصف الثانى من الستينيات) ، وهو ما يمثل الأساس فى مادة هذا القسم النظرى×

× تنظر نفس المادة فى كتاب " ألعاب الدراما السينمائية " للمؤلف ، ضمن إصدارات مكتبة الأسرة بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ .

قانون اللعبة: جوهره فى لعبة التوقيت

تعريف وسائل التأثير الدرامى:

المقصود إذن بوسائل التأثير الدرامى هى الطرائق التى يتم بها عرض الموقف الروائى على المتفرج تبعا للأثر الدرامى المطلوب التأثير به فى هذا الجمهور، على سبيل استثمار اللعبة في الفن في التعامل مع المتلقى، وذلك حسبما يرى مبدع العمل.. فقد يرى فى هذه اللحظة ضرورة إثارة الرعب عند المتفرج.. وقد يرى أن المطلوب مجرد إثارة تلهفه على معرفة النتائج.. كذلك قد يرى أنه من المناسب إضافة مفاجأة فى هذا الموقف أو ذاك.

والذى يهمنا هنا هو أن الموقف الروائى قد يكون موقفا واحدًا، ولكن لكل كاتب رؤيته فى الطريقة التى يرى أن يوصل بها الموقف نفسه للمتفرج.. فقد يرى توصيله اعتمادًا على التشويق.. وقد يعتمد على عنصر المفاجأة.. إلخ.. فكما ذكرنا، قد يظل الحدث الروائى واحدًا لا يتغير.. ولكن كل كاتب يتناوله بالطريقة التى يراها من حيث التأثير الدرامى.. فالشاب الذى لفتت نظره فتاة جميلة بالكازينو.. ثم استجاب لابتسامتها وحركاتها حتى هَمَّ بالنهوض إلى مائدتها فى اللحظة نفسها التى انصرفت فيها الفتاة، فإذا بها عمياء تتحسس طريقها.. فما هذا إلا "مفاجأة" من حيث التأثير الدرامى.. ولكنَّ ثمة كاتبًا آخر قد يقدم الموقف نفسه بأن يسبقه بمشهد للفتاة وهى تدخل الكازينو تتحسس طريقها كعمياء.. ومن ثم سوف ينتفى عنصر المفاجأة الدرامية عندما تنهض أمام الشاب فى النهاية متحسسة طريقها.

وفى هذه الحالة الثانية يسمى التأثير الدرامى "مفارقة درامية" كما عرفنا.. ولكن ما يهمنا الآن هو أن الذى فرق بين كلتا الطريقتين هو **طريقة التحكم فى عرض المعلومة**.. وهى فى مثالنا هنا معلومة أن الفتاة "عمياء".. فعندما أجل الكاتب عرض معلومة أنها عمياء، ثم اختار التوقيت المناسب لإلقائها على المتفرج، حققت له عنصر المفاجأة.. ولكن عندما سارع كاتب آخر بتقديم المعلومة نفسها منذ البداية أصبح التأثير الدرامى مختلفا، مع أن الحدث الروائى واحد.

وهنا يمكننا الاطلاع على قانون اللعبة، الذى هو قانون التحكم فى تصنيع وسائل للتأثير الدرامى عبر صياغة تقنينية نظرية وموجزة:

قانون للتحكم فى وسائل التأثير الدرامى:

إن الذى يفرق بين تحقيق تأثير درامى بطريقة معينة وبين تحقيقه بطريقة أخرى ، مع أن الحدث الروائى واحد فى كلتا الحالتين، هو طريقة التحكم فى عرض المعلومات على المتفرج، من حيث:

(أ) عرض المعلومة أو تأجيلها ، أو إخفاؤها..

(ب) توقيت إلقاء هذه المعلومة على المتفرج..

إذا اختبار للتلاعب بالتوقيت / الطى / الإخفاء والكشف:

فى تداخلات السيناريو مع الإخراج والمونتاج السينمائى:

الآن يمكن إجراء التطبيق التقنينى ذاته على كثير من المواقف للحصول على النتائج المطلوبة بإمكانية التلاعب بعنصر أساسى شامل هو "**التوقيت / الطى / الإخفاء والكشف**"، بإيراد مثال ملحق للاختبار، بحيث يتوافر به كذلك عنصر "المفاجأة الدرامية"، فإذا ما أجريت عليه محاولة التحوير ذاتها إلى "مفارقة درامية"، فسوف يتحول إلى اختبار جديد لإجراء التقنين ذاته، ولكن باستخدام الوسيلة السينمائية / الإخراج والمونتاج السينمائى فى إحداث التحوير من مؤثر درامى إلى آخر، الذى هو محصلة محتسبة للسيناريو.

وفيما يلى نص الموقف المثال / محل الاختبار التطبيقى، وهو المأخوذ كذلك من مرحلة لاحقة **من نفس سيناريو فيلم "عازف الكرباج" للمؤلف:**

- قطع إلى لقطة كبيرة للتليفون يرن بشكل متوال .. والكاميرا تنفتح على الشقة نفسها - فلاش باك- وسامية بقميص النوم متجهة إلى التليفون ترفعه..

سامية: آلو

- فيأتيها صوت المتحدث فى صلافة ، **وبلهجة أولاد البلد**

ص. الرجل: المدام سامية

سامية: أيوه أنا

- فيسألها الصوت بشخط مفاجئ .

ص. الرجل: عارفة صوتى وإلا لأ ؟

- فترد هى بضعف مؤدب ..

سامية: مش واخدة بالى يا فندم

ص. الرجل: لأ لأ .. إحنا هانقول أفندم من دلوقتى و نستعبط فيها ؟

سامية: سيادتك عاوز مين ؟

ص. الرجل: أنا حلاوة الأعرج

سامية: عاوز نمرة كام ؟

ص. الرجل: النمرة إللى بتتكلمى منها .. هانستعبط تانى ؟.

- فترد كنوع من محاولة التخلص منه

سامية: طيب الأستاذ وجدى خرج مش موجود دلوقت .

ص. الرجل: إحنا ما بنتعاملش مع الأزواج .. الزوجات فقط .. قلتلك أنا حلاوة

الأعرج بتاع ليالى الهرم .

- فترد متسائلة محاولة التذكر

سامية: ليالى الهرم ؟

ص.الرجل: أظن كده بقى مافيهاش أى فرصة للاستعباط ..

- وقد بدت على وجهها علامات تذكر مفاجئة فتسرع بالاستلقاء على الفوتيل بشكل انسيابى وقد بدأت ترد عليه بألفة شديدة..

سامية: طب مش تقول كده من الأول يا معلم حلاوة .

ص. الرجل: وأنا كنت اعرفك منين عشان افهمك ؟ أنا هاعرف مين ولا مين .. الحق عليكى لأنك بنت كار .. ومافيش واحدة من بنات الكار ماتعرفش حلاوة الأعرج .. ده أنتى اتفتحتلك ليلة القدر إنك هاتشتغلى معايا .. قوليلى .. إنت شكلك إيه بقى على كده ؟

- وهنا نلحظ فى رد سامية عليه لهجة جديدة لم نألفها منها من قبل..حيث تكشف جانبًا خفيًا من شخصيتها، عندما تجيبه فى دلال أنثوى..

سامية: تعجب

ص. الرجل: حلوة ؟

سامية: وشقية

ص. الرجل: متجهزة ؟

سـامـيـة: ع الآخر يا حلاوة .

– ثم تسترخى أكثر على الفوتيل وهى تستمع لصوته ..

ص. الرجل: شـوفى بقى أنـا مـاعنديش وقت للدردشـة حـاكم الصـيف دخل .. والسـوق كـابس علينـا .. مـوسم بقى كل سنة وانتى طيبة .

سـامـيـة: وأنت طيـب يـا معلم... أأمر تلاقى.

ص. الرجل: راجل ضيف جـديد .. لكن جـيبـه تقيل.

سـامـيـة: والمطلوب ؟ .

ص. الرجل: عاوز يتمنجه .

سـامـيـة: نمنجهه يا حلاوة .

ص. الرجل: تلات ليالى ورا بعض .

سـامـيـة: والعين على أنا ؟

ص. الرجل: انت وصاية بصراحة .

سـامـيـة: وانـا فى الخدمـــة .. لكـن مين يا ترى إللى وصى ؟

ص. الرجل: مش شـغلك بقى .. الراجـل أول مـا استـقـبلتـه فى المطـار .. اداني نمرتـك وحلف مـايستـفـتح غـيـر بيكى.. أصحابـه هما إللى بلغو عنك.. شـوفى انت بقى اتعـاملتى مع مين ؟

سـامـيـة: مش مهم بقى .. قصر الكلام ..

ص. الرجل: قصره .. المدفوع بالنص

– فتهب من مكانها واقفـة فى جدية وثقة وبلهجة قاطعة ..

سـامـيـة: دا طمع

– فيأتيها صوته مستهزئا

ص. الرجل: لالالا ... انتى هـاتسوقى فيها

من دلوقتى ؟

– وإذا بها تأخذ مكانها على الفوتيل مرة أخرى هازئة.

سامية: وانت زعلان ليه يا حلاوة .. بين البايع والشارى .. يفتح الله .

ص. الرجل: هاتتحكمى فيا و أنا مزنوقلك مع زبون جديد ..

– فتفاجئه ..

سامية: هئ.. ما الشقق واسعة مفتحة.. هاتتزنقلى ليه يا حلاوة ؟

– فيصيح بنرفزة ..

ص. الرجل: قلنا إنك وصاية ..

سامية: خلاص .. يبقى السعر وصاية .

ص. الرجل: قصر الكلام ..

– فجأة ترتسم الجدية على وجهها.

سامية: قصره .. ليك واحد فى المية ..

– فينطلق صوته لاعنًا ..

ص. الرجل: يا بنت الـ ...

– لكنها سرعان ما تقاطعه ..

سامية: إخرس قطع لسانك .. أنا مش وقيع يا روح أمك .. أنا ماتكلش أونطة ..

– فتسمع صوت تنهيدته كاتمًا غيظه

ص. الرجل: معلش .. عندك حق .. طيب باقول إيه ؟ ماتخليهم عشرة المية ..

– فترد عليه بإصرار وثقة .

سامية: واحد فى المية.. ولجل المعاملة الطيبة هاديك التانى بقشيش..

– فتبدو فى صوته رنة ذهول ..

ص. الرجل: بقشيش ؟

– بينما تسأله هى فى تحدٍ ساخر .

سامية: عاجبك ؟

– فيأتيها صوته مستسلمًا ..

ص. الرجل: عاجبنى ..

– هنا تبتسم سامية وتعود إلى لهجتها فى التدلل حيث تسأله ..

سامية: إمتى يا حلاوة ؟

– قطع –

مشهد (٤٢) نهار/ داخلى/خارجى

كابينة تليفون

- قطع إلى المتحدث إليها - حلاوة - فى لقطة كتفية وهو يتحدث فى التليفون فى داخل كابينة عمومية ولا نتعرف على وجهه وهو يجيبها ..

ص. الرجل: النهاردة الساعة عشرة بالليل ..

- بينما يستدير حلاوة وتكشف الكاميرا عن وجهه، حيث نفاجأ بأنه وجدى منتحلاً هذه الشخصية وقد وضع منديلاً على سماعة التليفون ليتغير صوته ..
- وهو مستمر فى حديثه إليها يسألها

وجدى: تحبى فين ؟

- قطع -

مشـهـد (٤٣) **نهـار/ داخلى**

صالة شقة وجدى

- قطع إلى سـامـيـة التى ترد وهى بنفس اطمـئنانهـا وثقتها..

سـامـيـة: قدام البيت تضرب لى كلاكس متقطع

- قطع -

مشـهـد (٤٤) **نهار/داخلى/ خارجى**

كابينة تليفون

- قطع إليه وهو يرد .. وجـــــدى: اتفقنا ... أوكى .. مع السلامة
- ثم يسمع انغلاق الخط فينظر إلى السـمـاعـة فى لحظة تأمل ومعاناة والانفعال يكاد أن ينفـجـر من وجـهـه وهو ينظر إلى ساعته ..

- قطع -

مشهد (٤٥) ليل/ داخلى

صالة شقة وجدى

- قطع إلى لقطة كبيرة لعقارب الساعة تشير إلى التاسعة والنصف .. وتتفتح الكاميرا لتستقبل سامية وهى فى حركة داخل الشقة ونفاجأ بأنها ترتدى ملابس السهرة وتستعد بتزيين نفسها ..
- لحظات وينفتح فيها باب الشقة، حيث يدخل وجدى قادمًا من الخارج وما أن يراها فى ملابس السهرة حتى تبرق عيناه ذعرًا وأسى بينما هى تبتسم ..

سامية: انت جيت ..

- فلا يرد وجدى .. بينما هى تستمر فى خطواتها لاستكمال ملابسها، وليس هناك إلا صوت وقع أقدامها مع صوت دقات الساعة الرتيبة .. ووجدى مازال يرقبها بنفس الذعر وهى تسأله بابتسامتها ..

سامية: مابتردش ليه ؟

- فيسألها وجدى ..

وجدى: انتى خارجة ولا إيه ؟

سامية: هاخرج أروح فين ؟

وجدى: شايفك متزوقة ع الآخر .

- فتجيبه متسائلة بروح مرحة..

سامية: بلاش يعنى ؟.

- فيكتم غيظه ضاغطاً على شفتيه وهو ينظر إليها بعين فيها التنمر ثم يسألها ..

وجـــدى: ماحدش سأل عليا النهارده ؟

سـامـيـة: لأ

- وهى مستمرة فى خطواتها المتواصلة فى نشاط لتزين نفسها وتضع الحلق فى أذنها .. وبينما هو يرقبها بتركيز تسأله.

سـامـيـة: انت مش هاتنزل الليلة وإلا إيه ؟

وجـــدى: مكسل النهارده ..

- فإذا بها تتوقف فجأة ملتفتة إليه .

سـامـيـة: مش عوايدك .

- ولكنه لا يجيبها وإنما يسألها فى توتر مكتوم ..

وجـــدى: ماحدش إتكلم فى التليفون خالص ؟

سـامـيـة: لأ

- ويرقبها بغيظ وهى مستمرة لا مبالية ترش الكولونيا على نفسها بالبخاخة فى استمتاع ، بينما يستطرد وجدى سؤاله فى إلحاح أكثر توترًا ..

وجـــدى: قصدى يعنى محدش كلمك انتى فى التليفون ..

- فترد عليه متسائلة فى ابتسام..

سـامـيـة: يعنى حد اتكلم وهاخبى عنك ؟ الساعة كام معاك ..

- فتبرق عيناه وهو يرد ..

وجـــدى: تسعة ونصف

سـامـيـة: لسه بدرى

- فينهض مذعورًا متسائلاً..

وجـــدى: إيه هو إللى بدرى ؟

سـامـيـة: على ميعاد نزولك

وجـــــدى: قلتلك مش نازل

ســامـــيـــة: جايز تغير رأيك .. لأنك اتعودت تقضى الليل بره .

وجـــــدى: وانتى مش خارجة النهارده خالص؟

ســامـــيـــة: كنت قلتلك يـا وجدى .. إنت فيه حاجة معينة شاغلة بالك ؟ ..

وجـــــدى: لا أبدًا .

- ثم يصـمت لحظة .. ويتـردد حتى يحـزم أمره وينطلق فى صعوبة ومجازفة ..

وجـــــدى: بس أنـا متـأكد انك رديتى على التليفون النهارده .

ســامـــيـــة: من جهة رديت فأنا رديت

- فينتفض كل جسمه فى ثورة عارمة

وجـــــدى: طيب بتخبى عنى ليه ؟

- فتلتفت إليه على الفور بنفس درجة حدته ثائرة ..

ســامـــيـــة: أنـا إلـلى باخـبى عنـك وإلاّ أنت اتجـنـنـت؟ كنت فـاكـرنـى مش هاعرف صوتك فى التليفون ؟

- وترتسم على وجهه علامات المفاجأة المباغتة ، حيث لم يكن يتوقع أنه هو الذى وقع فى المقلب وليس هى .

- وفى نفس اللحظة تنفجر فى قمة هيستيريتها المفاجئة بأعلى ما أوتيت من صراخها المجنون فى وجهه..

ســامـــيـــة: آخرتهـا بتشك فيّا يا وجـدى ، عشان مـا إحنـا مـــش لاقيين اللقمـة نـاكلها .ولو يـا وجدى.ده لو حتى حياتنـا ع القبر

يا وجدى مش انا إللى أعمل كده ..
مش الإنسانة إللى بتحبك وتعبدك..
ليه حاولت تحطمنى .. ليه؟
بتمتحنى فى التليفون ؟ كنت متوقع
إيه؟ كنت متوقع إنى هاخونك
عشان القرش ؟.ملعون أبو القرش،
لكن نعيش اللحظة الحلوة إللى بينا
يا وجدى ..

- بينما يكون وجدى قد وصل قمة ذهوله ودموعه وانهياره إلى جوار قدميها ممسكا بكفيها كأنه فى لحظة طلب الغفران وهو مفغور الفاه لا يملك نطقًا ولا يستطيع كلمة ..
- وهى قد انهمرت الدموع من عينيها رغم العصبية الرهيبة التى وصلت قمتها على وجهها ، ويدها بدأت تتلمس شعره بحنانها وحبها الجارف له، رغم اللحظة المشوبة بالعصبية ..
- وهو منهال فى تقبيل يدها فى صمته ودموعه وعصبيته..
- وهى أيضا لم تعد تملك إلا أن تجد نفسها منهارة فى حركة انسياب بطئ ناحيته .
- حتى قبلة عارمة بينهما وهما

على السجادة فوق الأرض .

- وتدور حولهما الكاميرا فى ديناميكية رومانسية صاخبة أثناء قبلتهما ولحظة حبهما الجارف .

- بينما نسمع صوت سامية الذى يحكى للمحامى هذا الفلاش.. وصوتها على نفس مشهد القبلة ..

ص. سامية: وكانت لحظة خلاص جميلة .. زى ما نكون بنبتدى حياتنا من جديد .

- قطع -

بالطبع قد أصبح واضحا فى هذا الموقف ذلك العنصر الذى أدى إلى إحداث تأثير المفاجأة / اللعبة الدرامية، **عندما تم "الكشف" عن أن وجدى هو المتحدث بالتليفون**، بعد أن كان عنصرا الإيحاء والتوقع يقودان ويشيران مباشرة إلى شخصية أخرى مصطنعة هى شخصية حلاوة الأعرج.. وهنا لن يبدو ثمة اختلاف حرفى أو تقنى فى إحداث هذا التأثير عن ذلك الذى تم إجراؤه فى مشهد بداية "عازف الكرباج" ذاته، ومن ثم فإن إمكانية التلاعب لتحويل المفاجأة إلى مفارقة، هى ذاتها الواردة هنا كإمكانية للتحقق، بحيث إنه إذا ما تم إلقاء (كشف) معلومة أن وجدى هو المتحدث بالتليفون منذ بداية الموقف لتحولت لعبة التأثير فورا إلى المؤثر الآخر وهو المفارقة الدرامية، إذ يصبح المتفرج بعدها على علم بمعلومة أن المتحدث بالتليفون هو وجدى ، وليس من يسمى حلاوة الأعرج، فى حين أن سامية لا تعلم ما يعلمه الجمهور، وهو ما يمثل شرط تحقيق المفارقة الدرامية، وبدليل أن هذا التأثير نفسه قد حدث فى الصياغة الحالية ذاتها للموقف حالما ألقيت معلومة أن وجدى هو المتحدث فى التليفون، فما أن التقيا (وجدى وسامية بالشقة) حتى كان ما يجرى بينهما عبارة عن لعبة "مفارقة درامية" قائمة على علمنا – نحن الجمهور – بأن المتحدث هو وجدى، أما سامية فلا تعلم ذلك. هذا وحين يتم إلقاء معلومة (كشف) أن سامية كانت على علم (بالاستنتاج) تقع المفاجأة / اللعبة الناتجة من الإخفاء سلفا لكونها كانت تعلم، حيث ذهبت المعالجة بالحوار لردود سامية فى التليفون إلى إخفاء استنتاجها هذا عنا – نحن الجمهور – لحين توقيت إلقاء المعلومة بهدف إحداث التأثير بالمفاجأة.

ليس إذاً هناك ما هو إضافة شرح جديد فى هذا الاختبار عن سابقه بأكثر من التأكيد حتى الآن على إمكانية تقنين اللعبة / التأثير الدرامى، ولكن ما يتوجب تأكيده الآن – إضافة إلى ما سبق – هو دور الوسيلة السينمائية / الإخراج والمونتاج السينمائى فى تحقيق مثل هذه التلاعبات ، ذلك أنه إذا كانت بعض هذه التلاعبات يمكن أن تتم عبر عناصر الكتابة، مثلما أشرنا إلى صياغة الحوار فى إحداث المفاجأة فى هذا المثال، فإن إمكانات الإخراج السينمائى

عامة، وما يتركز منها فى التقطيع (الديكوباج) أو (الميزانشوت) Mise - en Shot خاصة، ومن ثم إمكانية المونتاج كذلك، إنما يمكنها أن "تلعب" دورا مؤثرا وحاسما فى هذا الصدد، حتى على الرغم مما قد تمت كتابته، بل الأبعد، أنه ممكن حتى فى مرحلة المونتاج، على الرغم مما قد تم تصويره ، وليس فقط بالرغم مما تم كتابته، وذلك ما دام أن **قانون التوقيت / الطى/ الإخفاء والكشف، يوفر لإمكانات الإخراج والمونتاج السينمائى ناصية هذا التلاعب.**

إن مخرج مشاهد هذا الموقف، لو أنه صور لقطة حديث وجدى بالتليفون، على اعتبار أن موقعها سيكون مبكرا منذ أول رد لسامية على التليفون، استهدافا لتأثير مفارقة درامية، إنما يمكنه - أى المخرج - كذلك أن يعيد صياغة اللعبة / التأثير حال ممارسته لمونتاج المادة المصورة فعلا. فهو لحظة أن يحذف تلك اللقطة المبكرة لحديث وجدى فى التليفون ، إنما يقلب التأثير من مفارقة إلى مفاجأة، **ما دام أنه "حذف" ، أى "أخفى" و"أجل" إلى حين "توقيت" آخر** يلقى فيه تلك المعلومة. هذا كما أن العكس بالعكس صحيح، لو أن التصوير قد تم بناء على هذا "التأجيل" ، إذ يكفى فى مرحلة المونتاج أن يقدم لقطة واحدة لتصبح مبكرة، فيتحول التأثير من "مفاجأة" هى التى كان مخططا لها منذ صياغة المخرج لتقطيع لقطاته، إلى "مفارقة" درامية عندما جلس إلى طاولة المونتاج.

هذا، ولكن الأمر فى الإخراج لا يتوقف عند مجرد التلاعب بتوقيت وضع اللقطة فى سياق التتابع، وإنما ينسحب كذلك إلى كل عناصر إخراج اللقطة ذاتها، ذلك أن **"لقطة كتفية" لحديث وجدى فى التليفون كفيلة بإخفاء المعلومة (وجهه)** ، ومن ثم تحقق الأثر / اللعبة، فى حين يختلف الأثر تماما لو أن اللقطة كانت عامة ومواجهة تماما لوجه وجدى. كذلك فإن حركة الكاميرا أو الأشخاص فى داخل اللقطة هى بدورها إمكانات تلاعب فى التوقيت / الطى / الإخفاء ثم الكشف.

وعلى سبيل المثال، فإن اللقطة الكتفية لوجدى متحدثا بالتليفون هى "إخفاء لمعلومة" أن وجدى هو المتحدث، لكن بعد عدة جمل حوارية فى داخل اللقطة نفسها ، **وإذا ما تحركت الكاميرا "شاريوه" قصير لتكشف عن وجه وجدى، فإن ثمة تأثيرًا لمفاجأة سوف يحدث** (ويمكن كذلك أن يستدير وجدى كاشفا عن وجهه للكاميرا مع ثباتها). إضافة إلى ما نذكّر به مرة أخرى، من أن المخرج

سيمكنه أيضا فى حالة المونتاج أن يحذف جزءًا من اللقطة به الحركة / الكشف، وذلك تلاعبا بتوقيت إلقاء المعلومة إذا ما ارتأى المخرج فيما بعد أفضلية "التأجيل" ، ومن ثم تأجيل مفاجأة أن المتحدث هو وجدى.

ولن تقف إمكانات التلاعب عند حد، مع أن للتقنين حدا، على عكس إمكانية الطلاقة الإبداعية للمخرج ، والتى تبدأ فى استثمار إمكانية التقنين منذ امتلاكه النص المكتوب، حيث بإبداعه يمكن أن يثرى اللعبة بالكثير. فمثلا لو أن النص المكتوب قد حدد اللحظة التى تُلقَى فيها معلومة أن المتحدث بالتليفون هو وجدى، فإذا بالمخرج المبدع ، وعندما يكشف بالكاميرا عن المتحدث بالتليفون ، نجد أنه ليس وجدى، وإنما أحد البلطجية من العاملين مع الأب فى معرض السيارات .. وتنفتح الكاميرا على المشهد (تراك أوت.. أو زوم أوت) لتصبح إزاء لقطة أوسع فيظهر الأب.. وأيضا إلى جواره يقف وجدى معانيا بقسوة، وهو يستمع إلى الحوار الدائر فى التليفون من خلال سماعة أخرى. ولسنا فى حاجة كذلك إلى تكرار توضيح إمكانية التلاعب مجددا بهذا المؤثر نفسه فى مرحلة المونتاج، باعتباره الإمكانية السحرية هنا. "وفى كتاباته الأولى كان أيزنشتين يعتقد أن[٣٨] أصغر وحدة للفيلم هى اللقطة، وأن كل لقطة تعمل كلعبة من ألعاب السيرك ، أى إنها تحدث تأثيرا سيكولوجيا معينا يمكنه أن يتحد مع اللقطات الأخرى المجاورة ليبنى الفيلم". وفى إطار هذا الفهم وشرحه المجازى باللعبة، تحدد موقفه فى موضوع العلاقة بين العناصر المختلفة التى يتكون منها إخراج الفيلم السينمائى، حيث **"نادى أيزنشتين بأن يعمل كل عنصر كلعبة من ألعاب السيرك تختلف عن اللعبات الأخرى ولكنها تساويها[٣٩] فى قدرتها على أن تُحدث فى المشاهد تأثيرًا نفسيا دقيقًا"، وبما يدفع إلى مناقشة وتحديد نتائج الاختبارات بثقة.**

النتيجة:

تقنين اللعبة "ممكن" فى الإبداع السينمائى

إن ما سبق اختباره تطبيقيا لا يعدو كونه محاولة الإجابة عن **سؤال "مدى**

٣٨- أندرو (ج. دادلى): نظريات الفيلم الكبرى. - ص ٥٣.

٣٩- المصدر نفسه.

إمكانية" ممارسة التقنين عبر العملية الإبداعية للفيلم السينمائى. هذا وقد أثبتت الاختبارات المبدئية - مع تعمد تبسيطها لأغراض الشرح - أن ذلك ممكن، **ودائما هو "ممكن"** بصرف النظر مرحليا عن كونه التقنين الممكن عبر ما هو سائد، وليس عبر كونه تقنينا لتجديد إبداعى، حيث تصبح تلك خطوة تالية فيما بعد هذا التقنين.

ولكن هذا التيقن من "الممكن" فيما هو سائد، سرعان ما يستدعى قضية الخلاف المذهبى فى توجهات الجمالية السينمائية فى الإطار السائد نفسه، وبما يمكن اختزاله إلى توجهين: أحدهما يقول بالمونتاج عمادا لجمالية السينما، فى حين لا يتوقف الآخر عند هذه المونتاجية، وأيا كانت التمايزات النوعية داخل كل توجه منها. أما بحث "الممكن" فسرعان ما يثبت نفسه كذلك فى أى من هذين التوجهين الرئيسيين، ما دام أن عنصر "التقنين" يثبت نفسه فى ممارسة أى منها، باعتباره إمكانية تلاعب بـ "التوقيت".

يبقى إذًا، أن يُصاغ الاختبار (تقنين اللعبة "ممكن" فى الإبداع السينمائى) مهما اختلف التوجه الجمالى للإبداع السينمائى.

(أ) اللعبة المونتاجية:

ما دام أنه لا يمكن أن يكون هناك خلاف على أن المونتاج السينمائى "فن" ، أى إنه "ممارسة إبداعية"، وأنه إذا كان ثمة خلاف ، فهو إما حول قضية اعتباره صيغة التفرد الإبداعى للسينما بين الفنون، وإما أنه خلاف بين التيارات والاتجاهات بداخل كونه "فنا" دون أن يمس ذلك كله كون المونتاج "فنًا إبداعيًا".. فنستطيع بالتالى أن ننتقل - على سبيل الاستيضاح - إلى مجرد مثال واحد فى فن المونتاج السينمائى الذى يقوم برمته على سبق واضح للنظرية على الإبداع، سواء منذ اكتشف الأمريكيان بورتر وجريفيت أول قطعات مونتاج موظفة، أو منذ اكتشف الروس - وعلى قمتهم أزنشتين -الفعاليات الجمالية لإمكانات هذا المونتاج - أى منذ صاغها أيزنشتين - فى نظريات جمالية تبعها كثير من النظريات المختلفة أو المتوافقة أو الكاملة التضاد معها. ومن ثم فالتطبيقات الشارحة لهذه النظريات إنما تزخر بكثير من الأمثلة، لكن لسياق التقرير فقط سوف ندع أيزنشتين يشرح لنا مثالا واحدا عندما يستشهد "بأمهر عمل فى المونتاج نفذه (بويتلر)، ولقد كان ذلك فى فيلم (دانتون)، وهو أحد الأفلام الواردة

من ألمانيا، ومن تمثيل (إميل جانينجز)، فطبقا لما تم عرضه على شاشتنا السوفيتية رأينا مشهدا[٤٠] مؤداه أن (كاميل ديزمولينز) قد حكم عليه بالإعدام بالمقصلة، فيندفع دانتون بانفعال شديد إلى روبيسبير الذى يستدير ثم يمسح عن وجهه دمعة، فنقرأ التعليق المكتوب بعدها يقول ما معناه تقريبا: هكذا اضطررت باسم الحرية أن أضحى بصديق..." . ويفاجئنا آيزنشتين عندما يتحدث عن النص الألمانى الأصلى للفيلم متسائلا: "من يستطيع أن يخمن أن هذا الدانتون عندما جرى إلى (روبيسبير) إنما بصق فى وجهه[٤١]؟.. بل إن هذه البصقة هى نفسها الدمعة التى مسحها روبيسبير من على وجهه بالمنديل؟.. وأن التعليق المكتوب كان يعنى ويشير إلى كره روبيسبير لدانتون، وهى الكراهية نفسها التى بسببها حكم فى النهاية على دانتون بالإعدام بالمقصلة؟..

هكذا انقلب مغزى المشهد بأكمله رأسا على عقب، لمجرد قطعين بسيطين" . حيث يقصد آيزنشتين حذف اللقطة التى بها "البصقة"، والتى كان من شأنها أن تغير كل المعنى، بل اتجاهات الأحاسيس ناحية الشخصية الدرامية.. أى إنها عملية إعادة للإبداع السينمائى تحققت بناء على بَدَهية نظرية يعرفها كل فنان سينمائى ، والتى يصوغها آيزنشتين بعبارته: "إنه لمن البديهى لأى شخص توجد بين يديه قطعة من الفيلم كى يضعها فى مكانها المناسب[٤٢] ، أن يعرف بالخبرة، أن هذه القطعة سوف تبقى محايدة على معناها، حتى على الرغم من كونها جزءا من تسلسل مرسوم ومخطط له[٤٣]، وهى تبقى هكذا إلى أن تتصل بقطعة أخرى، فتكتسب فجأة معنى آخر، فتنقله لشكل مختلف تماما عما كان محددا لها عند التصوير" ، وهى كلمات آيزنشتين ذاتها التى إن عبرت عن خبرة فى هذا المفهوم، إلا إنها ذاتها المصوغة على هيئة نظرية يكتسبها السينمائى لتقوده - مسبقا - فى إبداعاته.

40- Eisenstein, Sergei: Film From. - p. 11.
41- Ibid.
42- Ibid, p. 10.

٤٣- ينظر الترجمة الكاملة لهذا الفصل من كتاب آيزنشتين فى، مدكور ثابت: فى علم الجمال السينمائى، ولكن جمالية المونتاج فى المسرح أيضا + كذلك مدكور ثابت: فى جماليات الفيلم (٢) آيزنشتين من التياتر إلى السينما .. عبر المسرح.

(ب) لعبة التوقيت ليس بالمونتاجية وحدها:

ولكى يمكن تجنب الخوض فى الاختلاف الأسلوبى بين اتجاهى: المونتاجية / آيزنشتين، وعمق المجال / بازان، فإنه يمكن الاستناد فقط إلى الجانب الذى يقر بالمونتاج فى نظرية عمق المجال نفسها عند بازان، أى بما يشمل الأسلوبين فى الحقيقة، حيث "يمكن فى هذا الجانب[٤٤] تعريف القصة (ومن ثم التتابع الدرامى) بأنها العلاقة الزمنية بين أحداث انتخبت بعناية" ، سواء قُدِّمتْ هذه الأحداث بالتتابع المونتاجى ، أو عبر عمق المجال للقطة العامة، أو بكليهما تبعا لعملية الإدراك السيكولوجى للواقع، فإن مادة المبدع الدرامى السينمائى تبقى عبارة عن العلاقة الزمنية بين الأحداث (وهى علاقة تستتبع بالطبع علاقات الأمكنة) ، وبما سوف يعنى بعد الأختبار أن العمل على هذه المادة الزمنية هو تلاعب بالتوقيت.

إن وجود عنصر "التوقيت" كعامل حاسم / أداة، فى تشكيل المؤثرات الدرامية، إنما يشير إلى الخامة / الزمن الفنى، الذى يعبر بدوره عن إمكانية الخلق لدى تشكيله، وبما لا يعنى مجرد القولبة، وإنما هو الخلق / اللعب بالزمن، ذلك الزمن الذى يشكل فى كل مستويات الفيلم / الفن عاملا فنيا خلاقا، بل هناك من يذهب إلى القول باعتباره العامل الفيصل فى ماهية وفى كينونة الفيلم كفن، مثلما يقرر ذلك المخرج السينمائى أندريه تاركوفسكى لدى إجابته المباشرة عمّا تتشكل منه الصورة السينمائية، حيث "يصبح الزمن فى السينما الأساس[٤٥]، كالصوت فى الموسيقى، واللون فى الفنون التشكيلية، والشخصية فى الدراما" . كذلك "مع أنه يمكن التكلم بلا نهاية عن الطبيعة الجامعة للسينما، الشىء الأساسى والمسيطر فى الصورة الفنية السينمائية هو الإيقاع (الريتم) المعبر عن مجرى الزمن داخل اللقطة، ويظهر مجرى الزمن ويكشف عن نفسه فى سلوك الشخصيات والتفسيرات[٤٦] التعبيرية والصوتية" ، ذلك إذ يذهب تاركوفسكى إلى أبعد مدى فى شرحه: " فمن الممكن تخيل فيلم بدون ممثلين وبدون موسيقى أو ديكور وبدون مونتاج، إذ يكفى فقط الإحساس بجريان الزمن داخل اللقطة، وهذا

٤٤- أندرو (ج. دادلى): نظريات الفيلم الكبرى. - ص ١٥٤.

٤٥- تاركوفسكى (أندريه): أقواله فى، الصورة الفنية السينمائية. - ص ٤٧.

٤٦- المصدر نفسه. - ص ٤٥.

ما سيكون سينما حقيقية، كما ظهر فى وقت ما فيلم (وصول القطار) للأخوين لوميير ، أو فيلم لأحد ممثلى Underground الأمريكية. فيلم تضمن فعالية مدهشة وغير متوقعة، إذ نرى فيه ولوقت طويل رجلاً نائما حتى لحظة إيقاظه ".

فى الاتجاه المقابل لما يعرف عادة بـ "المونتاجية/ أيزنشتين" وتارة أخرى بـ(الشكلية)، وحيث "وضع بازان ما يسمى[٤٧] بتقنية (عمق المجال)، الذى يسمح للحركة أن تتطور فى وقت طويل ، وعلى مستويات مكانية متعددة"، والذى يعنى فى بساطة أنه "إذا بقيت بؤرة عدسة الكاميرا حادة إلى ما لا نهاية يكون للمخرج الخيار فى بنائه لعلاقات درامية متشابكة فى داخل الإطار[٤٨] Mise en Scene بدلا من علاقات بين الأطر (المونتاج) "، أى من حيث إن مصطلحى (عمق المجال) و(المونتاج) مصطلحان[٤٩] أسلوبيان يشيران إلى احتمالات تقديم الأحداث"، لذلك يلزم التقدم أيضا فى اختبار بمثال حول إمكانية (اللعبة/ التوقيت) فى الأسلوب الثانى / عمق الجال.

وبصدد المثال المطلوب نلتقى لدى أ. سوركوفا بما تلتقطه وتطرحه كما لو أنه بمثابة الشرح التأكيدى لهذه المقولة من ناحية، وبما هو التمثيل لمفاجأة درامية من ناحية أخرى، وفى الوقت نفسه هو إبداعية فيلمية ، وذلك من "فيلم باسكال أوربيه ، المؤلف من لقطة واحدة ولمدة عشر دقائق[٥٠] . فى البداية تسجل الكاميرا حياة الطبيعة وعظمتها وسكونها وعدم مشاركتها فى قلق الإنسان ودوافعه وغرائزه. وبعد ذلك ، وبحركة رائعة ومتقنة ، تظهر أمام أعيننا بهرجة لنقطة صغيرة نفهم منها أن هناك رجلا نائما على الحشيش على سفح الهضبة.. وهنا تنبثق الروابط والعلاقات الدرامية فورا، وسرعة الزمن تتناسب وسرعة سعينا لمعرفة من ينام على الهضبة. نحن نقترب إليه مع الكاميرا بحذر شديد. وفى النهاية نعرف أن ذلك الشخص ميت، بل مقتول (مفاجأة)، هذا ثائر نائم نوما أبديا فى أحضان الطبيعة الرائعة التى لم تكن مشاركة فى عملية قتله. عندما ندرك ذلك تعود بنا الذاكرة فورا إلى الأحداث التى كانت السبب فى خلق

٤٧- أندرو (ج. دادلى): مصدر سابق. - ص ١٥١.

٤٨- المصدر نفسه.

٤٩- المصدر نفسه. - ص ١٥٢.

٥٠- سوركوفا (أ.) الصورة الفنية السينمائية. - ص ٤٥، ٤٦.

هذه القصة على الشاشة ، تتشكل لدينا مجموعة كاملة من الصور الفنية ، يتجمع فيها، كما فى النواة ، كل الأحداث التى تهز عالمنا اليومى"، وهكذا تخلق لعبة التوقيت أثرها عبر اتجاه عمق المجال، واستنادا إلى أثر المشاهدة الفيلمية ذاتها.

إذاً لا ينطبق مبدأ التوقيت / اللعبة هذا على اتجاه بعينه. ففى الطرف المقابل لسينما تاركوفسيسكى أو هيرتزوج وأشباههما توجد سينما المونتاجيين/ أيرشتين، والتى على الرغم من تضادها مع هذه السينما الجديدة إلا أن مبدأ التوقيت / اللعبة يظل واحدا، وإن اختلفت جمالية الأسلوب السينمائى، فمن حيث التضاد ها هو أيزنشتين يضرب مثالا: "لنفرض أنه يتحتم عليكم عرض جثة راقدة فى غرفة[٥١] فإذا قدمتم هذه اللوحة بلقطة عامة واحدة، فإن المشاهد سيبدأ بالنظر كيفما يشاء.. كما يوجه انتباهه للشيء الذى يريده هو وليس للشيء الذى تريدون عرضه أنتم". ومن ثم يقدم أيزنشتين المعالجة الأخرى كما صورت فيما قبل الحرب: "يبدأ المشهد[٥٢] من زاوية الغرفة حيث يقع الحذاء. بعد ذلك عرضوا لنا ساعة تتكتك، نافذة وستائر مسدلة ، يداً متدلية من فوق السرير، وبعد ذلك عرضوا إنسانا راقدا على السرير ملوث الرأس"، ليعلق أيزنشتين بأن المتفرج فى هذا التخطيط سوف يرصد توالى اللقطات باهتمام شديد.. **واهتمامكم يمس بـ " غموض الحدث القادم"، أى لعبة الإخفاء / التوقيت**، وهو ما يجرى أيزنشتين تحليله مقرا أن "فى كل لقطة كبيرة[٥٣] يحدث انعطاف، حركة، لكن اتجاه سير الحدث غير واضح، فهو يتصاعد ليس فى الخط الذى تريدون توجيهه فى البداية، بل ينعطف فى اتجاه آخر". ألا يعنى هذا الانعطاف فى اتجاه آخر ذات شرط الإيحاء بالتوقع الذى صنعناه لتحقيق المفاجأة الدرامية، عبر أخذ توقعات الجمهور في مسار معاكس للمعلومة التى ستلقى إليه بالمفاجأة؟

وأما من حيث منطق المعالجة الفنية، فإن أيزنشتين يستند إلى أنه – من حيث المنطق – لا يوجد فى الحياة كشف تتابعى عن الأحداث أبدا. مؤكدا بذلك مبدأ الطى / توقيت إلقاء المعلومة فى المعالجة الفنية.

٥١- أيزنشتين (سيرجى): حول تكوين سيناريو الفيلم القصير. – ص ٩٣.

٥٢- المصدر نفسه.

٥٣- المصدر نفسه. – ص ٩٤.

وحتى إذا ما قيل بالتقابل مع ما يسميه ميخائيل روم: فيلم التأملات ، والذى يعلن مطمحه فى تحقيقه فى مقابل ما يقوله: "لقد سئمت الأحداث ، ولا أريد أية علاقة مع أفلام تستند أساسًا على تساؤلات[٥٤] كالسؤال التالى: ماذا سيكون؟ من هو الجانى؟ ماذا حدث؟ من الذى خنق الآخر؟ من هى المرأة الخائنة؟ كيف سينتهى كل هذا؟.. هذه المسائل لم تعد تهمنى. السينما وسط للتفكير. وأود إخراج فيلم التأملات". فها هنا أيضا يصبح استهداف التفكير/ التأمل، هو أيضا لعبة، ولعبة قائمة على توقيت للتأمل، وتوقيت عرض أو إخفاء، وإلا فكيف يتحدد أساسا ما يهدف المخرج إلى إثارة التفكير فيه.

٥٤- أيزنشتين (سيرجى): المصدر السابق، - ٩٧.

ضرورات نظرية: فى ممارسة ألعاب الحرفية/الفن/الفيلم/السيناريو

مهما كانت إشارتنا- فى البداية - إلى الإيجاز، إلا أن استناد ما نقدمه "حرفيا" إلى ربط بين الفن واللعب، لا بد أن يثير استشكالات عدة، إن لم تكن في أقل مستوياتها مجرد استفسارات أو تساؤلات، تستلزم وضوحا من أجل الإجابة، خاصة بما يخدم القناعة بعلاقة "التصنيع الممكن" فى مجال الإبداع الفيلمى، رغم إثباته بالاختبار التطبيقى، ولهذا فقد اخترنا أهم ما نرى عرضه كضروريات نظرية فى هذا الصدد.

١- اللعب كنسق/القيمة الدونية

ما أن نقدم على الربط بين كل من الفن واللعب، حتى نصطدم بالنظرة الشائعة إلى اللعب التى تكتفى بالنظرة الدونية إليه باعتباره قيمة، وبصرف النظر عن كينونته كنسق حياتى. فما أكثر ما ترد استخدامات كلمة اللعب إشارة إلى قيمة - بالسلب أو الإيجاب - مثلما نفهم ذلك مباشرة من "تفسير لما يجرى اليوم فى فنون (اللاشكل) التى تغمر الصور والتماثيل [٥٥]، ولا هم لها سوى اللعب بالخامات، واستعراض مهارة الصنعة، بلا أى علاقة بالقيم الفنية، أو بعناصر الطبيعة ورموزها وإيحاءاتها، الأمر الذى يفقد الإبداع الفنى المعنى المضمون الإنسانى". وعلى سبيل المثال، فها هو سيجفريد كراكاور الذى "مثل السينما غير الواقعية كمثل آلة علمية تستخدم كلعبة[٥٦]، قد تكون مشوقة ومثيرة وسارة، ولكنها ستكون دائما فى غير موضعها"، أى إنها لعبة لكونها - أى السينما - فى غير الموضع الذى يرتضيه لها، ومن ثم فهى فى موقع نظرة دون ما يرتضيه كراكاور، لأنها ستكون "ليس إلا استثمارًا اقتصاديًا لمنتجيها[٥٧]، أو تشتيت انتباه لا جدوى منه لجمهور لا عقل له، أو (ألاعيب) التباهى من فنانى المستقبل". وهكذا يرى فى حركة فيلم الفن Film D'art أنه لعبة باعتباره الأصل للفيلم المسرحى، ذلك "أنه نوع مغلق يحيط الممثلين وحوارهم ذا الأسلوب المنمق بديكور مفتعل ومختار بعناية[٥٨]، فهو لا يستكشف شيئا، ويسجل فقط القيام بلعبة فكرية فى

٥٥- مختار العطار: الفن والحداثة بين الأمس واليوم. - ص ١٩٠.

٥٦- أندرو (ج. دادلى): نظريات الفيلم الكبرى. - ص ١١١.

٥٧- المصدر نفسه.

أساسها. أدرج كراكاور ضمن هذه الأفلام السواد الأعظم من منتجات هوليوود، إذ إنها تعتمد عموما على سيناريوهات (محكمة) وديكور مفتعل حتى ولو كان جذابا. تجعل هذه العوامل من المستحيل على الطبيعة أن تتدخل فى القصة". أى إنها تبتعد عن الواقعية التى يطالب بها كراكاور، ولذلك فهى لعبة ما دامت لا تحقق مطلبه، ومن ثم فاللعبة هى شىء دونى.

ويمكن أن تتعدد الأمثلة التى يتم رصدها فى هذا الصدد، ولكن أوضح الأمثلة وأكثرها مباشرة نجدها فيما يفرقه أميديه إيفر بين نوعين من السينما، حيث يبدى احتقاره للنوع الثانى، الذى يتضمن بدوره حالتين، إذ " لا يمكن للفيلم فى أى من الحالتين أن يتهرب من مكانته كأداة أو لعبة[٥٩] تخدم الأفكار المصاغة مقدما "دعاية"، أو الحاجات المرضية (إباحية)". ومن ثم فإن إيفر يضع مجازية اللعبة هنا عبر نظرة دونية ما دام أنه بهذه الإباحية "يخضع صانع الفيلم نفسه بنذالة لإشباع هذه الحاجة" - ويقصد حاجة المشاهد الشهوانية أو السيكولوجية، ومن ثم تتأكد هذه النظرة الدونية إلى اللعب باستخدامه فى التوصيف المجازى لبنية فيلمية يرفضها، و تقنية لا يقبلها، فمثلا "إذا أعاق الصورة شىء منذ البداية[٦٠] بحيث لم تتمكن أن تصعد إلى مستوى الوضوح، تبقى إذن على مستوى مجرد لعبة تتكاثر بجنون دون قدرة على تحديد الاتجاه" . فالتوصيف هنا يساوى بالفعل لعبة، ولكنه توصيف لسينما محل انتقاد، وعبر هذه المجازية بالنظرة الدونية للعب.

هذا، ولكن المهم أن تلك النظرة الدونية إلى اللعب / القيمة، إنما هى نظرة مرتبطة مباشرة باللعب / المصطلح بما هو مترسخ فى الأذهان، بدليل أن هذه النظرة موجودة حتى عندما تذهب المقولات إلى التسليم - عبر ضمنيتها فقط - بأن ثمة قيمة لهذا الفن عندما يكون حاملا لمواصفات وسمات هى فى حقيقتها "لعب"، ولكن دون ذكر مصطلح "اللعب" نفسه فى حالة هذا السياق الذى يعترف بتلك القيمة، وذلك مخافة أو تجنبا لما قد ترسخ فى الأذهان عن دونية اللعب / القيمة، ومن الأمثلة على ذلك موقف كراكاور نفسه، إذ مع ذلك يمكن أن تجد فى

٥٨- المصدر نفسه، - ص ١١٩.

٥٩- المصدر نفسه، - ص ٢٢٧.

٦٠- المصدر نفسه.

تحليلاته ما يعتبر من الناحية الضمنية تسليما بالفن / اللعب/ القيمة المثالية، دون أن يذكر فى هذه الحالة مسمى "اللعب" لتلخيص هذه الضمنية، بل على العكس فإنه يقيم ضمنية اللعب هذه باعتبارها **"ليست لهوا بخيالنا"**، أى بما هو التناقض بعينه الذى اتضح عندما "وجد كاركاور أن من بين هذه الأشكال والموضوعات[٦١] القصصية السينمائية الطبيعية الإيجابية يكون الموضوع البوليسى هو المثالى. هنا تدفع الحبكة الأدبية التقليدية (البوليس السرى يبحث عن الحقيقة) كلا من صانع الفيلم والمشاهد نحو المادة الخام للحياة أثناء البحث عن مفاتيح هامة للقضية.. إنه ابتكار أدبى يعلى بطبيعته أهمية الدنيا على الخيال. إنه يضطرنا أن نستخدم عقلنا لا أن نلهو بخيالنا فى بحثنا عن معنى الدنيا التى حولنا". إذ هكذا الإصرار على نفى صفة اللهو / اللعب عما يراه قيمة (هى فى حقيقتها لعبة)، ومع ذلك فهذا النفى والرفض للاتصاف به مرده النظرة الدونية إلى اللعب ذاته، تماما مثلما نجد - ومنذ القدم - أن "اللعب[٦٢]: هو فعل الصبيان، يعقبه التعب من غير فائدة"، أى بمرادفته ذاتها مرادفته للنظرة القيمية إلى "اللهو[٦٣] : هو الشىء الذى يتلذذ به الإنسان فيلهيه ثم ينقضى".

إن الإصرار - عبر نظرة دونية إلى اللعب - على استخدام اللعب مجازيا فى التعبير عن عمل فنى ما فى حالة انحطاطه أو ابتذاله ، أو على أقل تقدير فى حالة كونه دون المستوى، إنما هو استخدام- ورغم مجازيته - يعنى ضمنا التسليم بأن ثمة إمكانية لهذا الفن المنتقد فى أن يكون "لعبة".

وأيا كانت زوايا الربط أو التفرقة بين الفن واللعب، فإن ثمة ما يجب إثارة الانتباه له، حيث أول ما يصدم مخلصى النيات هو أن الفن لعب، وهو كذلك أولا- وقبل طرح هذا الارتباط - لأن اللعب ليس مجرد قيمة، وثانيا لأن اللعب نشاط اجتماعى / ضرورى، وضرورته مثلها فى ذلك مثل النشاط الاجتماعى / الفن / الضرورة، مثل النشاط الاجتماعى / العمل / الضرورة... إلخ. أما من حيث الصدمة النظرية التى تربط الفن باللعب، فهذا هو ما **يتوجب طرحه عبر جدلية الارتباط / التفارق، وليس التطابق.**

٦١- المصدر نفسه. - ص ١٢٢.

٦٢- الجرجانى (السيد الشريف): التعريفات. - مادة اللعب. - ص ١٠٩.

٦٣- المصدر نفسه. - مادة اللهو. - ص ١٠٩.

يشير بياجيه إلى ب. سوريو P.Souriau الذى ركز بدوره (فى جمالية الحركة (Esthetique du Movement) على أن كل لعبة، هى بمقام ما عميق "مشوقة Interested طالما أن اللاعب مرتبط بشكل مؤكد بنتيجة نشاطه هذا[٦٤]، بينما أن فى حالة الممارسة المحضة تكون النتيجة متطابقة ماديا مع ما يتشابه معها ذاتها من نشاط (جاد)".

أما هذا التشويق، فهو ما سيكشف عنه الفن عامة، والدرامى خاصة، باعتباره القائم أساسا على مبدأ أو قانون الطى/ الإخفاء والكشف، وبما يمكن أن يعود بنا ثانية إلى نموذج يجمع بين النسقين فى هذا الصدد، ألا وهو "اللغز" الذى من شأنه أن يبرز هذا القانون كأساس لقيامه، سواء باعتباره اللعبة، أو العمل الفنى. ولفظة ضمنى Implicit مشتقة من الكلمة اللاتينية Plicare، وتعنى (مطوى)، كلفافة من الجلد. والرسالة المضمنة يجب أن يبسطها القارئ، لا بد أن يفسرها ويَملأ الثغرات، ويحل الألغاز"، لأنه فى حاجة إلى أن يمارس ذلك (لعبا وفنا)، حيث نجد فى نسق اللعب جانبًا مهمًا "فى تكوين اللغز والاحتفاء به لدى الأطفال والكبار على السواء[٦٥]. هذا العامل هو الرغبة الكامنة لدى الإنسان والميل إلى لعبة الإخفاء". إن ما يهمنا هنا على سبيل التوضيح بالمثال هو إشارة كويستلر على "أن جزءا كبيرا من الرواية الجديدة Nouveau Roman ومن (السنة الماضية فى مارينباد) يذكرنا بطريقة لعب البوكر التى تخفى فيها أوراقك ليس فقط عن خصمك[٦٦]، ولكن عن نفسك أيضا" . وفى هذا الربط باللعب فالخلاصة تعنى أن (الأشكال، حتى لو رسمت بلا عيون لا بد أن تبدو كأنها تنظر، وبلا آذان، لا بد أن تبدو كأنها تسمع [٦٧] .. وهذا هو التعبير بصدق عن اللا منظور...) . وأما "الذين يقدمون عرضا كاملا للموضوع، فيفقدون السحر بهذه الطريقة[٦٨] لأنهم يحرمون ذهن (القارئ) من المتعة اللذيذة، متعة تخيل أنه يخلق" ، ولكنها أيضا متعة الخلق / الترقب، خاصة فى الفن الدرامى، ما دام أن الحالتين (الخلق والترقب) تقومان على نفس القانون / المتعة، قانون الطى نفسه،

64-piaget, jean: play dream,s and imitaion in childhood. p. 147.

٦٥- د. محمد الجوهرى: الطفل فى التراث الشعبى. - ص ٤٧.

٦٦- المصدر نفسه [كوستلر (آرثر): مصدر سابق].

٦٧- فى، المصدر نفسه.

ولذلك فمن أهم العناصر التى تجمع بين نسقى اللعب / الفن، توافر عنصر التشويق فى أية درجة من درجاته، والتى مهما اختلفت تبقى فى كونها تشويقًا إلى نتيجة، وعماد معالجتها الفنية هو "المفارقة" بما أنها أساس قانون طى وإخفاء .

لذلك فإنه إضافة إلى عنصر التقنين المشترك بين نسقى الفن واللعب، فإن عنصرا مشتركا بين كليهما يتبدى أكثر شمولية، ألا وهو متعة ترقب النتائج، ولا نهائية النتائج التى تبرز فى كل مرة تعاد فيها اللعبة، أو التى يعالج فيها الفن موضوعا ما بعينه، وهى متعة نابعة من الطبيعة المشتركة لممارسة كل من النسقين، **ففى كليهما جدلية التقنين/ الحلول الجديدة،** وإلا كانت "الحماسة التى تصحب لعب الشطرنج سوف تخمد لو اكتشف أحدهم الاستراتيجية المؤكدة للفوز"(٦٩)، ذلك مع أن للعبة الشطرنج ذاتها قوانين ممارستها، وبينما يمكن الانتهاء تماما من صياغة هذه القوانين والتعارف والتواضع عليها، يصعب تماما الانتهاء من صياغة الحلول النهائية الممكنة للفوز، تمامًا مثل الفن فى امتلاكه لتقنيناته التى يمكن صياغتها **دون إمكان صياغة حلول نهائية لمعالجاته الإبداعية القائمة على هذه التقنينات إلا فى حالة ما يسمى "الإنتاج بالجملة"** بما يتنافى مع مفهوم الفن ذاته، وفى هذا الصدد يلتقى الفن مع اللعب الذى يصاحب الإنسان إلى مدى تاريخه.

والخلاصة أن اللعب نسق آخر غير نسق الفن، إلا أنه نسق متضمن فى نسق الفن.. ومن ثم فليس كل لعب هو فنًا، وإنما العكس صحيح، كما أن ليس كل نسق العمل الفنى لعبا، وإنما فقط يتضمنه.

- لماذا؟

- **لأنهما متفارقان جدليا من حيث إن:**

(أ) نسق الفن / العمل الفنى - خطاب وتخاطب.

(ب) نسق اللعب / المباراة - تخاطب بلا خطاب مسبق.

- كيف؟

٦٨- من مقطع يحدد فيه مالارميه برنامج الحركة الرمزية، فى المصدر نفسه.

٦٩- روبيك (إيرنو) فى، ماركس (جورج): حديث مع إيرنوروبيك: من رأيى أن المكعب شيء من الطبيعة، - ص ١٠.

- إن آلية الإبداع متفارقة فى النسقين:

(أ)- فى العمل الفنى:

نجد المقنن المرسوم/ مخطط سلفا - (ويمكن أن تكون نهايته معروفة للمتلقى/ المخاطب، سلفا كذلك، مثل الملاحم الهوميرية المعالجة فى مسرحيات أسخيليوس وسوفوكليس ويوربيدس).

(ب)- فى اللعبة:

نجد **المقنن سلفا**، لكن نتيجته غير معروفة سلفا، أى إنه ليس مرسومًا مخططًا (وقد يحتوى عنصر التخطيط، ولكنه محصور فى كل طرف من أطراف التنافس، كأن يتولى كل مدرب الفرقة كرة وضع خطة هجوم ودفاع لفريقه، أما المباراة نفسها فلا يمكن أن تكون مخططة، وإلا أصبحت المباراة خطابا/ عملا فنيا).

(ج)- للعمل الفنى مخاطِب/ الفنان

بينما **لا نجد فى المباراة مخاطِبًا**، حتى وإن قيل فى حالة طرفين متنافسين مع توافر المشاهدين لمباراة إننا إزاء اثنين (أو طرفين) ، فالحقيقة أنه لكونهما لا يدريان النتيجة، فهما بالتالى ليسا بمخاطبين، وحتى إذا ما قيل بأن المخاطب الحقيقى هو عملية التنافس ذاتها، فالحقيقة إنها أيضا غير معروفة (محددة) العواقب أو النتائج، ومن ثم فلا يتأتى لها أن تكون خطابًا مرسلاً.

وأيا ما كانت جدلية التفارق والاتفاق بين النسقين، فإن العنصر الحاسم فى التفارق بينهما هو كون الفن "خطابًا"، دون أن يكون اللعب كذلك، هذا كما أن ما يجمع النسقين هو كون كل منهما "مقننًا سلفا"، ومع ذلك - وهذا هو التفارق - فإن الفن مخطط / مصمم، فى حين أن اللعب ليس كذلك.. من ثم يصبح البحث عن مدى إمكانية تقنين الفن، استنادًا إلى نموذج متضمن فيه، وموازٍ له من ناحية أخرى، بحثا قادرا على الإجابة عن سؤاله (مدى إمكانية...؟)، ما دام أن المستهدف إمكان تحققه (التقنين) هو العنصر المشترك من ناحية، والممكن تحققه فى نسق اللعب من ناحية أخرى، فى حين أنه محل استشكال فى نسق الفن.

٢-مخاطر تقنين وتصنيع المؤثرات الدرامية.. فى سيادة الإنتاج السينمائى بالجملة

ما دام أن نموذج **فيلم اغتيال ديجول** قد بقى محل خلاف حاد، من حيث "**القيمة" الفنية**، وما دام أنه كان النموذج / اللعبة فى التلقى محل الاختبار، إذًا فيمكنه أن يشكك - أساسًا - فى القيمة التجديدية للسينما التى نبغيها، لذا لزم الاستدراك الذى يأتى ضمن مخافة السقوط فى نمط (الإنتاج بالجملة)، والذى يتكرس نجاحه واستشراؤه عبر عملية "التلقى" لأعمال هذا النمط، حيث "هذه اللعبة بالذات هى موضوع هذه الأعمال[٧٠] من سينمائية وتليفزيونية، التى يطلق عليها أصحابها أسماء ونعوتا مختلفة مثل (فن جماهيرى).. (فن مفهوم)..إلخ... فلإرضاء ادعاءات الفهم والبساطة والواقعية الزائفة[٧١]، يقوم منتج التسلية التقليدية التجارية بإعطاء المشاهد ما يتوقعه، وتوقعاته هذه مشروطة بما تم استقباله فى السابق وإلى ما لا نهاية". ومن هنا فإن "التسلية التجارية والبنى الدرامية التقليدية تعمل ضد الفن [٧٢].. أى ضد الاكتشاف.. وهى تستغل كسل الجمهور، عن طريق استخدام ردود فعله المشروطة (المقننة حرفيا) والمجربة حيال معادلات البنى الدرامية التقليدية التى قدمها...".

ومن هنا يجدر التنويه أن تجنب النظرة إلى اللعب باعتباره قيمة دونية، لا تعنى التسرع ضد من يختلف مع مفاهيم اللعب/ الفن، **إذ يجب التحفظ على ما يمكن أن يستدعيه هذا الربط فيما بين النسقين من إمكانية "التقنين" وما يستتبعه ذلك من "قولبة" تتنافى مع إبداعية التجديد الفنى.** وهنا نضطر إلى التحفظ على أوسع شريحة تستهدف رواج الاستهلاك الجماهيرى فى الفن، "وقد أشير إلى أن ثمة عاملين أساسيين يعتبران من مقومات الإنتاج بالجملة[٧٣] فى الصناعة: أولهما إنتاج قطع غيار مقننة، وثانيهما إمكان تجميع هذه القطع دون جهد كبير نسبيا. وهذه هى الطريقة التى تتبع أيضا، مع بعض التعديلات،

٧٠- نبيل المالح: السينما .. فن / معرفة / موقف.- ص ٢١.

٧١- المصدر نفسه.- ص ٢٣.

٧٢- المصدر نفسه.- ص ٢١.

٧٣-هاوزر (أرنولد): فلسفة تاريخ الفن.- ص ٣٥٦.

فى الإنتاج بالجملة فى محيط الفن". هذا فى حين أن "الأعمال الفنية ليست إنتاجا صناعيا، بعكس غالبية المنتجات التى تتميز بأنها تصنع كميات بقدر الإمكان حتى تباع لأكبر عدد من المستهلكين"[٧٤].

ومن هذه الزاوية بعينها، لابد كذلك أن ينشأ التطبيق والتفسير للسينما/ اللعبة/ التقنين، على أنه مفهوم الإنتاج بالجملة، حتى إن نيكولاس راى يسمي "الأفلام بأنها (أكبر وأثمن قطار كهربائى مصغر يمكن أن يعطى لأى شخص كى يلعب به) ، ولكن[٧٥] حين يجر هذا القطار من خلفه بضعة ملايين من الجنيهات هى ثمن لأسهم المساهمين، وحين يكون مصير الشركة مرتبطا بالركوب فيه، فأى مخرج يجرؤ يا ترى على المخاطرة بإخراجه من السكة بمغامرته بالخط وبحرق هذا النموذج من نماذج الحرفية المرعبة غير المنفذة بغية الاتجاه نحو مناطق أصعب وأكثر خطورة من مناطق المخاطرة الخلاقة؟..". وهكذا "فإن القواعد التى ينبغى أن يتم إنتاج الفن الجماهيرى وفقا لها، إنما هى قواعد صارمة جامدة لا تلين[٧٦]. إن هناك طائفة من الاتجاهات المبتذلة المطروقة التى ثبتت شعبيتها بالفعل، ولقيت رواجا بين الجماهير، ومن ثم فقد يضمن أتباعها نجاح أية رواية أو فيلم أو أغنية راقصة"، لأن "الجمهور، ضمن لعبة (التكرار وإعادة الإنتاج) المطلوبة، بات غير قادر على استيعاب خروج نجمه المفضل عن أدواره المعتادة"[٧٧]. وهى واحدة من مقولات أساسية فى بحث مهم لإبراهيم العريس، وهو ما يختمه بقوله: "نعتقد أن لعب هذه اللعبة حتى نهايتها[٧٨] هو العنصر الأساسى الذى يجعل السينما الجماهيرية ممكنة، وناجحة فى الوقت نفسه، ومن بعد هذا العنصر الأساسى العابث تتوزع العناصر الأخرى، تتوزع فى لعبة واحدة ذات أدوار عديدة: لعبة تقوم بإعادة إنتاج السينما نفسها والفيلم نفسه، لعين لن ترتاح إلا إلى ما تعرفه مسبقا، وتريد مشاهدته من جديد..".

مع ذلك – وهذا هو المهم – فلن يبرز ثمة تناقض بين المنطلق / الهدف الذى نبني عليه تصورنا هنا، وبين من يدينون الفن / اللعبة، من منطلق حسن النية،

٧٤– بيرجيه (رونيه): الفن والسلطة.– ص ٦٩.

٧٥– هوستون (بنيلوب): سنوات القلق.. هوليوود ما بعد الحرب العالمية الثانية.– ص ٤٨.

٧٦–هاوزر (أرنولد): المصدر السابق. ص ٣٥٥.

٧٧– إبراهيم العريس: مدخل أولى لدراسة جماليات تلقي الفيلم الجماهيرى.– ص ٥٠.

٧٨– المصدر نفسه.– ص ٥٦.

خاصة فيما اعتبره - مثلنا - المخرج نبيل المالح "ألعابًا درامية"، حيث "لعبة التحكم فى الجمهور عن طريق إرضاء[٧٩] حاجات مشروطة سبق تقديرها ووضعها ضمن معادلات الفعل ورد الفعل" ، وهو ذاته ما يشرحه تاركوفسكى خلال مهاجمته للمونتاجيين عامة، وأيزنشتين خاصة، إذ يرى تكاركوفسكى أن "سينما المونتاج تقدم للمتفرج ألغازا وأحجيات (أى ألعابًا) ترغمه على حل الرموز والتلذذ فى الاستعارات[٨٠]، مستعينة بتجربة المشاهد الذهنية. ويا للأسف فإن لكل من هذه الألغاز حلا جاهزا ومصانا بدقة - ذلك أن هذه الألعاب - بناء على تقنينها - و"من وجهة نظر مضامينها - وأساليب معالجتها، يمكن تصنيفها على ثلاثة أو أربعة أنواع رئيسية[٨١] لا تخرج عنها بحال". وبما يدفع الكاتب المسرحى على سالم إلى السخرية من نمطية هذا التقنين بعنوان "كيف تصبح مؤلفا رديئًا وناجحا فى ٢٤ ساعة"، فيقدم توليفة مصطنعة وسهلة وكأنه[٨٢] يشرك القارئ تطبيقيا فى إمكانية ابتداع هذه التوليفة عبر ملخص لمسلسل يصفه بأنه "عاطفى"، ويعنونه بـ" تساليك الحب"، ليكون من منحاه الساخر كشف إمكانات الابتداع الحرفى فى إنشاء مثل هذه التراكيب، ومثلما ينصح ستيان قارئه فى الهامش[٨٣] بقراءة صيغة شو التركيبية للمسرحية (المحكمة الصنع) فى مقدمته لـ: ثلاث مسرحيات لبريو Three Plays by Brieux ، فهو يقول إن (موقف شخص برىء أدانته الظروف بجريمة هو موقف يمكن الاعتماد عليه دائما. وإذا كان الشخص امرأة، فيجب أن تدان بارتكاب الزنى... إلخ)"، **حيث لا تعدو هذه التراكيب كونها "الاعيب" مصنفة فى أنواع محصورة طبقا للأثر الدرامى لكل منها.**

مثلما يستطرد المالح فإن "هذه الأنواع يتم تناولها[٨٤] وتكرارها وكأنها طقوس دينية ليس لها شواذ، بل هى فى نظر المنتج الوصفة الكاملة والنهائية المعبرة عن حقائق الحياة التى يتأثر بها الناس وتسيل دموعهم أو يتأوهون لها ويضحكون

٧٩- نبيل المالح: السينما، فن/ معرفة موقف- مجلة الصورة الفلسطينية، عدد ٤ تشرين الثانى ١٩٧٩- ص ٢١.

٨٠- تاركوفسكى (أ.) أقواله في، الصورة الفنية السينمائية .- ص ٤٧.

٨١- نبيل المالح: مصدر سابق.- ص ٢٣.

٨٢- علي سالم: كيف تصبح مولفًا رديئًا وناجحا في ٢٤ ساعة، كتابة الملخص- مجلة فيديو ١٤-١٧ أكتوبر ١٩٨٤م - ص ٣٨.

٨٣- ستيان (ج. ل): الملهاة السوداء. ص ١٩٨.

معها على مختلف صنوفهم"، حيث يحدث أن "يذهب المشاهدون إلى السينما[85] غالبا لا ليشاهدوا فيلما (نظاما واحدا) ولكن ليشاهدوا أحد أفلام الغرب لتوم ميكس (أجزاء من نص أكبر يشتمل على الكثير من الأنظمة المفردة)"، وذلك بالتعبير السيميوطيقى، الذى يبدو تحليلا من وجهتها لما يعنيه تعبير "الإنتاج بالجملة" ذاته عند أرنولد هاوزر، أى ذات ما يصبح نهجا، في حين يثبت كذلك ، وكما يجمل المالح: "أن الإعادة والتكرار والتقليدية، وعدم السماح بظهور الإنتاج الإبداعى[86]، والتدجين فى مصنع التسلية واللعب الدرامية ذات الواقع الذى لم يعد واقعا أبدا، كل هذا يصل بنا إلى عنصر النسخ الذى يعرفه كريشنا مورتى بقوله: إن أحد الأسباب الرئيسية لانحطاط مجتمع ما هو النسخ الذى هو عبادة للسلطة"، وهو ذات ما يمكن أن يتأكد عند التسليم بما ينتهى إليه جان بياجيه من أن "**الألعاب المنظمة هى أنظمة اجتماعية[87] من حيث ثباتها** خلال انتقالها من جيل إلى جيل ، ومن حيث كونها مستقلة عن إرادة الأفراد الذين يتلقونها، فى حين أن الشعور الأصيل، كان يمكن أن يعنى تفكيرا مركزا أكثر، **وغيابا أو تقليلا من الكليشهات[88] ، والإقلال من آلية النموذج المطروح**".

من هنا يجب تسجيل موقفنا الإيجابى مع هذه التحليلات وما تخلص إليه من استنتاجات، وما ترصده من جمودية الإنتاج بالجملة كليشاته ، لذلك فإن لجوءنا إلى الربط بين الفن واللعب - خاصة فى عنصر التقنين لديهما- يصبح أمرا يثير الالتباس مما استلزم ضرورة إيراد هذا التحفظ الذى يمكن اتضاحه حال **التذكرة بأن المطلوب من اثبات هذا الربط تطبيقيا هو "مدى إمكان" ممارسة التقنين فى الفن، وليس سعيا أو استهدافا إلى تثبيت تقنين سائد فى الفن**، وهو ما سوف يتضح لدى وصولنا إلى مبدئية: (الإبداع بقانون إبداع التقنين)، أى بما **هو العكس تمامًا من تسييد الإنتاج بالجملة عبر قانون تثبيت التقنين** ، ومن ثم فقد لزم التحفظ، ما دام أن ثمة اتفاقا مع من يشخصون أمراض الإنتاج بالجملة

٨٤- نبيل المالح: مصدر سابق.- ص ٢٣.

٨٥- أندرو (ج. دادلى) نظريات الفيلم الكبرى.- ص ٢١٥.

٨٦-نبيل المالح: مصدر سابق.- ص ٢٢.

٨٧- بياجيه (جان) وبيرل انهلدر: علم نفس الولد- بيروت - ص ٧٦.

٨٨- كومنز (هـ.): أثر الفكر فى الإبداع الشعرى.- ص ٢٣.

فى الفن باعتبارها ممارسة لألعاب مكررة.. إن هدفنا على العكس من ذلك تماما، مع أننا لا ننكر أن اللعبة موجودة فى العمل الفنى/الفيلم السينمائى، **ولكن هذا الفيلم ليس لعبة كله، وما نستهدفه هو ألا يكون ذلك الفيلم هو اللعبة نفسها دائما** ، وبما يدفعنا إلى ضرورة التوضيح - على سبيل المثال - إزاء موقف تنظيرى مهم جاء فى التحليل القيم الذى قدمه إبراهيم العريس فى بحث آليات تلقى الفيلم الجماهيرى، حيث نجده قد انتهى إلى السبب الذى يدفع جمهور الفيلم إلى فيلم متماثل مع الفيلم السابق. "إنه شعور مركب[٨٩]، شعور إنسانى عميق فى نهاية الأمر: شعور يطلب من السينما أن تكون مختلفة كل الاختلاف دون أن تختلف فى شيء عن السينما التى سبقتها والتى ستليها .. إنها لعبة عبثية فى نهاية الأمر"، وقد يبدو ذلك - للوهلة الأولى - منطبقا على نوعية اللعبة / السينما التى نعنيها ، وذلك بناء على ما يشرحه العريس نفسه، حيث "يختلف الفيلم عن الفيلم الآخر فى الطريقة التى يؤكد عبرها المخرج على تماثل الفيلم مع الفيلم الآخر[٩٠]، فمثلا يتشابه فيلمان لعبد الحليم حافظ فى المناخ العام، وفى مسيرة حكاية الغرام ، وفى الأغنيات ، وموقع الأغنيات، بل وفى الحوارات التى تقوم بين النجم والسنيد، والبطلة وسنيدتها، لكن الاختلاف يكون فى الطريقة التى يمكن بها المخرج من أن يقدم هذا التماثل ويؤكد عليه: أى فى التوليف الذى يدعو عين المتفرج لخلقه فى الحيز المكانى الذى يفصل العين عن الشاشة. فى الاستعداد المسبق لدى المتفرج لتوقع نهاية مختلفة، لا تختلف كليا عن النهاية التى يتوقعها! كلام عبثى؟".

هذا، وحيث التسليم بما يرصده العريس تحليلا، يجدر التأكيد أنه يثبت ما نذهب إليه من حيث التلقى / اللعبة، أما كونها اللعبة التى ينطبق عليها ما أسميناه مع هاوزر "الإنتاج بالجملة" فهو ما يصبح محلا لانتقادنا بالتأكيد - مثل العريس - خاصة أننا نفرق بين نسقى اللعب والفن حيث " في كل الفن لعب، ولكن ليس كل الفن لعبًا" ، ومن ثم فقد كان "**الخطاب/ رؤية الفنان " فارقا أساسيا بين النسقين**، ومع ذلك فقد سبق التنبيه بالتحفظ على ما قد يؤدى إلى الانتقاد ذاته الذى يوجهه العريس - مثلنا - أى بالتحفظ على ذلك بطرحنا

٨٩- إبراهيم العريس: مدخل أولى لدراسة جماليات تلقى الفيلم الجماهيرى.- ص ٥٦.

٩٠- المصدر نفسه.

مبدئية "الإبداع بقانون إبداع التقنين" التى تمكننا من تخطى هذا استهدافا للتجديد، وأما القول بأنه: "ربما هو أقل عبثية من ذلك الشعور الذى يعترى متفرج التليفزيون وهو يشاهد فيلما مأساويا سبق له أن شاهده ألف مرة[٩١]. ثم ها هو فى لحظة من اللحظات يأمل فى أن تتبدل النهاية بمعجزة من المعجزات"، فإنه قول يطرح القضية بشكل يثير التساؤل حول ما إذا كانت إعادة الاستماع إلى سيمفونيات بيتهوفن ألف مرة هى نوعًا من العبثية؟.. ومن ثم فهو ما ينطبق على إعادة المشاهدة لروائع السينما التى سيشيد بها العريس نفسه (مثلنا ولا خلاف)، الأمر الذى ينبهنا على **أن هذا التساؤل يجب أن ينصب بحثا عن العنصر الجاذب للمشاهدة فى كلتا الحالتين (الأفلام التجديدية، وكذلك المنتجة بالجملة أيضا)، لا أن تكون صيغة التساؤل نفسها دليلا على الإنتاج بالجملة**، فيصبح كل الفن مشروحا عبر إجمال القول بهذه العبثية، ولكنه أيضا ما يستلزم معاودة التذكرة بأن ما عنيناه ليس اللعب بنظرة دونية كما ترسخت فى الأذهان، **ولكنه اللعبة السامية / الفن التى لا تقوم فى إعادة إنتاج السينما نفسها والفيلم نفسه، ورغم ثبوت إمكانية التقنين فيها.**

وعمومًا، فإنه لولا توافر التمكن من "اللعبة" فى دفع البنية الدرامية وتعاملها مع الجمهور عبر جوهر أساسه "اللعبة"، لما تمكنت الدراما الحديثة فى كل عروضها المسرحية والسينمائية والتليفزيونية من تحقيق بطلها المعاصر، أو جوها النفسى فى دراما المزاج النفسى.. إلخ، إذ كما يذكر ستيان ،"فالصعوبة الفنية فى تصوير الضجر تصويرا مسرحيا دون إضجار المتفرجين[٩٢]، فى رسم الخرق دون جعل المسرحية عملا أخرق، لقد جابهت هذه المهمة مؤلفى بيرجنت والخال فانيا وبيت هاتبريك ومحق أنت والمحراث والنجوم وفى انتظار جودو". وعندما يستطرد ستيان معلقا بأن "بيانا كاملا عن نجاحهم، أو نجاحهم الجزئى، سيكون بحاجة للجوء إلى شهادة الكثير من المتفرجين عبر سنين كثيرة، وسيكون دراسة قائمة بذاتها" ، فإن ستيان محق ولا شك ، إذا ما نظرنا إلى ذلك من منظور تحقق التلقى/ اللعبة، ولكن دون أن ينفى ذلك تحفظنا - احترازا - من الإنتاج بالجملة الذى نطرح المبدئية التى تتخطاه.

٩١- إبراهيم العريس: مدخل أولى لدراسة جماليات تلقى الفيلم الجماهيرى.

٩٢-ستيان (ج.ل.): الملهاة السوداء.- ص ٤٨٥.

تجديد التقنين فى الإبداع السينمائى:

إذا ما خلصنا إلى إمكانية تحقيق التقنين فى الفن، فإنه **فى حالة الإبداع التجديدى، يصبح التقنين مشروطا بعدم اعتباره كل الفن، ولا هو بذاته العملية الإبداعية فى العمل الفنى، وإنما فقط هو أداة للإبداع،** بما يعنى أنه مجرد العنصر الذى يمكن أن ينحصر فيما يعتبر الجوانب الشكلية. "وفى الشعر، على سبيل المثال[٩٣] من الممكن ملاحظة نظام جديد للوزن، أو طريقة جديدة فى التقفية، ومن السهل رؤية ذلك. فبالإمكان اختراع عناصر بسيطة فى النظم بسهولة، أو بإمكان المرء، بعد دراسة العناصر المنبثقة لمثل هذه الابتكارات فى عمل الكتاب العظام، أن يستقطرها، يعزلها ويجعلها أساسا لنظم الشعر". هذا، مع أن تلك "الابتكارات الخارجية[٩٤] يمكن أن يستخدمها الكتاب العظام، أحيانا، ولكن كواحدة من الوسائل الكثيرة لإنجاز مهمات أكثر أهمية". إذ إن "ما هو أكثر أهمية، أن العبقرى يفكر، يؤلف، يطور فكرا Ideas[٩٥]، ويفسر الجوهر الأخلاقى للحياة بطريقة جديدة". وباختصار **فإن الإبداع لا يتوقف عند مجرد التقنين رغم حتميته وضرورته.**

فإذا ما قيل بالترتيب على ذلك إن "المحاولات التى قننت بعض أشكالها[٩٦]، إنما نجحت فى تأكيد جوانب الصنعة، والمهارة، وتداولها"، بحيث تبدو نتيجة منطقية صحيحة، لا يصح الاستطراد بأنه "ليس لهذا صلة ماسة أو جوهرية، بالنسبة للفن"، حيث يكون الأكثر صحة فى هذه الحالة هو مقولة د. بسيونى نفسه: [٩٧] "والفن حينما يكون إبداعا، يتطلب صنعة لها سماتها الفردية، ولكن إذا كان تقليدا، التزم فيه بصنعة مقننة ميتة لا دور لشخصية الفنان فى إبرازها".

ترتيبا على ما سبق، **فإن التجديد التجريبى، لا بد أن يعنى كسرا لتقنين سابق، بما هو إبداع لجديد، ولكنه كذلك إبداع لتقنين جديد يتسم بذاتية الفنان المبدع لهذا التجديد إزاء ما سبقه من تقنين، ومن ثم تغدو عملية التجديد / الكسر هذه: لعبة جديدة، ما دام أنها قد احتوت تقنينا جديدا ضمن إطار**

٩٣- ساموليوف (دافيد): العبقرية والتقاليد الأدبية.- ص ٥١ ، ٥٢.

٩٤- المصدر نفسه.

٩٥- المصدر نفسه.

٩٦- د. محمود بسيونى: قضايا التربية الفنية- ص ١٦١.

٩٧- د. محمود البسيونى: أسرار الفن التشكيلى. - ٦٥.

"خطاب" يحيله إلى نسق العمل الفنى / الفيلم.

ومن أمثلة الاقتراب من المفهوم ذاته ، ما يطرحه نويل بيرش الذى نال حماسة البروفيسور دادلى أندرو حول كتابه[٩٨] "نظرية ممارسة الفيلم - ١٩٦٩"، والذى قال عنه :"يأخذ الكتاب مظهر كتاب مبسط (للشكلية) التقليدية لأنه يفتت السينما إلى مجموعة من العناصر الكبرى[٩٩]. ولكنه يذهب كثيرا إلى ما وراء مثل هذه الكتب المبسطة بدقته ونزعته الجدلية"، أى إنه الكتاب الذى اتجه إلى التقنين ، على أن ننتبه لقيمة مهمة به، ألا وهى أنه ليس بالتقنين الميكانيكى، وإنما ثمة نظرية جدلية تسيطر على صياغة هذا " التقنين"، فمثلا نجده "يذكر بوضوح العلاقات [١٠٠] الخمس عشرة الممكنة بين اللقطات المتتالية"، أى ما يبدو وبالتأكيد أنه تقنين ، لكن سرعان ما يتضح ثراؤه الذى يطابق ثراء الفيلم / الفن الذى ينادى به أكثر غلاة التطرف فى التضاد مع أية محاولة للتقنين، ذلك أنه قد [١٠١] أمكن لبيرش أن يشير إلى الإمكانات التى قدمت خدمات لتاريخ السينما الذى نعرفه، أن يبين أن السينما التقليدية فى محاولتها أن تقص قصصا (ممثلة) اعتمدت على ثلاثة أو أربعة فقط من الأنواع الخمسة عشر للتتابع"، بما يعنى أن ثمة بقية لهذا التقنين مازالت قائمة دون ممارستها إبداعيا، ومن ثم فإنها سوف تبدو عند ممارستها كسرًا للتقنين السابق، فى حين أنها ظهور لتقنين جديد، حيث لم يظهر من قبل، رغم القول به نظريًا، تقنين آخر، على الأقل فى ظل اعتبارات نويل بيرش من أنها بقية الأنواع الخمسة عشر، إذ رغم ذلك " يشيد بيرش بالمخرجين الثوريين من أمثال أنتونيونى وآلان رينيه اللذين كسرا عن عمد التتابع الكلاسيكى[١٠٢]، أعطيا السينما المستقبل فرصة استعمال كل نوع من العلاقات المكانية - الزمانية، بالضبط كما يستخدم المصور الحديث كل لون على باليتته، وكل نوع من التكوين ، وليس مجرد تلك التى تعطينا إحساسا بما هو طبيعى".

٩٨- ينظر: Burch,Boel: theory of Film practice

٩٩- أندرو (ج. دادلى): نظريات الفيلم الكبرى.- ص ٢٢٣.

١٠٠- المصدر نفسه.

١٠١- المصدر نفسه.

١٠٢- أندرو (ج دادلى): نظريات الفيلم الكبرى.- ص ٢٢٣، ٢٢٤.

ومع ذلك فإن هذه **الصياغة الجدلية: التقنين / اللا تقنين**، تنبع أساسا من كون أنه: "يبحث بيرش عن استعمال (بنائى) للسينما؛ لأنه لم يعد يعتقد فى استعمال طبيعى[١٠٣] أو واقعى لها. الفن عنده هو اكتشاف خواص مادية (فيزيائية) جديدة، من خلال إعادة بناء واعية، لعناصر الوسيط الفنى". وإذا كان كتابه محاولة تنظيرية فى هذا الاتجاه، فإنه لا يزال "كما يقرر[١٠٤] مؤلفه بصراحة، لا يكاد يكون بداية، بل مجرد مؤشر لسيميوطيقية المستقبل، وربما لسينما (جديدة)"، أى إنه الإيمان الكامل بإبداع التقنينات التى لم تستنفد بعد، والتى لن تستنفد أبدا، طالما أن التجربة الفيلمية من ناحيتها وكذلك النظرية، قد أثبتتا هذه الإمكانية الأبدية، **وبما يطرح علينا مبدئية "الإبداع بقانون وإبداع التقنين"**.

١٠٣- المصدر نفسه.

١٠٤- المصدر نفسه.

٣- إنه الإبداع بقانون إبداع التقنين

فإذا ما قيل بتصلب التقنين ذاته فى مواجهة طبيعة العملية الإبداعية، على اعتبار أن واحدة من أهم قدراتها (من المنظور السيكولوجى) هى "القدرة على تكوين ترابطات واكتشاف علاقات"، فإن ما يجب الانتباه له فى هذا الصدد أن **"التقنين" ذاته، هو "موضوع للإبداع"**، بمعنى أن المبدع سوف يوجه جهده الإبداعى نحو إبداع تقنين جديد، أى إبداع ترابطات، واكتشاف علاقات جديدة دون التقيد بالتقنين القائم، ودون "الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية فى تفسير عالم الخبرة ورؤيته وإدراكه"[١٠٥]، أى بما يعنى جدلية **الاعتراف بالتقنين من حيث إمكانية تحقيقه فى العملية الإبداعية كممارسة نظرية واعية؛ ولكنه الاعتراف كذلك بضرورة إبداعه** - أى التقنين - مجددًا، وبما يمكن تسميته من الناحية المبدئية بـ: "الإبداع بقانون إبداع التقنين".

وحتى لا يلتبس الفهم فى صياغتنا لمبدأ إمكانية التقنين فى الفن ، تتوجب الإشارة إلى التأكيد أن **المقصود ليس تقنينا للإنتاج بالجملة فى الفن**؛ وإنما :

١ - هو **التقنين الخاص بالفنان** إزاء تجريبيته الفنية الخاصة.

٢ - وذلك طبعا بالإضافة إلى **خصوصية فى تقنين الصنعة ذاته** كذلك، إذ "قد يصل أحد الفنانين إلى تقنين صنعته بما يتناسب مع إنتاجه[١٠٦]، ولا ضير فى هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته، وأبعاد فنه. لكن يصعب أن يعيد غيره صنعته المقننة، فما يصلح له قد يعوق غيره أو يضلله". وهو بدوره قول غير بعيد عما يقول به تاركوفسكى: "من غير الممكن أن تصبح فنانا بواسطة الدراسة، أو عن طريق الدراسة[١٠٧]، كما أنه من غير الضرورى دراسة قوانين المونتاج ببساطة، لأن كل فنان، أى **سينمائى، يكشف فى عمله عن هذه القوانين من جديد**"، أى بما هو اعتراف سياقى بالتقنين، يؤكد على مبدئنا حول ضرورة إبداع التقنين، وإن كان يقابله تحفظنا هنا على شرطية

١٠٥- ينظر د. عبد الستار إبراهيم: آفاق جديدة في درسة الإبداع - ص ٢٨ ، ٣٠.

١٠٦- د. محمود بسيونى: أسرار الفن التشكيلى، ص ٦٦.

١٠٧- تاركوفسكى (أ.): أقواله في، الصورة الفنية السينمائية.- ص ٥٠.

عدم الدراسة فى الفن، حيث تتناقض هذه الشرطية مع إمكانية وجود التقنين فى الإبداع أساسا، بينمايقودنا وضوح إمكانية التقنين فى اللعبة الإبداعية للسيناريو، إلى خاصية الوعى (القائم على إمكانية هذا التقنين) فى معالجة وإعداد السيناريو السينمائى المكتوب وبالتالى إمكانية تدرسه.

٤ -معالجة وإعداد السيناريو عن الأدب

اقتراب نظرى

إن ثمة تساؤلا توضيحيا يمكن طرحه: ما الذى يمكن أن يقال عن تجارب المبدعين الفنانين والأدباء أنفسهم عندما يعيدون صنع بعض أعمالهم الإبداعية المعروفة فى أشكال أو أجناس فنية أخرى؟... ألا تتوافر بالضرورة فى مثل هذه الحالة، أفكار وخطط مسبقة للإعادة؟ ألا تستوقف الوسائط الفنية الجديدة مثل هذا المبدع الذى ينتقل بمادته من وسيط فنى إلى آخر؟ ألا تصبح لديه درجة من الانتباه والوعى لتقنية مختلفة لوسيط مختلف إزاء المادة نفسها؟... أم أنه يمكن الزعم بأنه الإلهام أو ربات الشعر...إلخ؟

وتقودنا محاولة الإجابة إلى بَدَهية، إذ ما دام أن ثمة حتمية وعى تكنولوجى أو وعى بأجرومية، إضافة إلى " خصوصية جمالية " يتفرد بها الفيلم / الفن، فإن عملية التأليف / الإبداع (السيناريو) للفيلم تصبح بدورها ذات خصوصية، تختلف عن مثيلتها فى مجال الرواية أو المسرح أو الشعر، " فالرواية والسيناريو السينمائى ينتميان إلى عالمين مختلفين. وما هو مشترك بينهما قليل جدا، باستثناء الورق باعتبار أنهما كليهما يكتبان عليه "* ، حيث لا بد أن تتم العملية الإبداعية عبر جدلية **" التطويع / الخضوع " فى آن واحد، لجمالية السينما وتكنولوجيتها فى آن واحد كذلك، ومن ثم يصبح ما يمكن إيصاله عبر كلمات الأدب غير ممكن تحقيقه هو نفسه عبر الفيلم إلا بـ " إعداده "، بما هو " تطويع وخضوع "، أى بما هو "التكييف " إذا ما أردنا تعبيرا اصطلاحيا.**

تلك هى الخاصية التى لا تبرز لمجرد المقارنة مع الأدب، ولكنها الخاصية القائمة بذاتها، ما دام أن هناك حتمية التطويع والخضوع لجمالية سينمائية محكومة بدورها بتكنولوجية متقدمة، لذلك فحتى العملية الإبداعية لممارسة كتابة السيناريو لا يمكن مقارنتها بالعملية الإبداعية لممارسة كتابة الأدب، حيث ينطلق الأخير فى أوراقه لا أكثر، دون أن يكون المعنى بذلك فنية الأدب أو معاناة

---

* استردج (روبن): كاتب السيناريو الأمريكى روبن استردج يتحدث عن مهنته -- ص ٧٦.

إبداعه، إنما لإثبات أن الدور التخطيطى (مجرد التخطيط) هو سمة لمرحلة السيناريو للفيلم، وأنه - أى السيناريو لا يعدو كونه مرحلة، حيث " لا تنهض أى مشكلة للتدوين فى مجال السينما كما هو الحال فى الأدب والمسرح(١٠٨) ، فالعمل السينمائى مجسد ماديا بالضرورة، فهو مثبت على شىء حقيقى (الفيلم أو الشريط)، وبدون ذلك لا تقوم له قائمة، فهذا الشىء نفسه هو الذى ينتحل صفة العملية التدوينية" . وذلك رغم أية اختلافات حول ذلك، فمثلا ، وبينما " يقول روبرت بريسون إن (السينما ليست عرضا، بل عملا مكتوبا يحاول المرء من خلاله أن يعبر عن نفسه فى صعوبة رهيبة) ، يؤكد جين ميترى فى إصرار أن (السينما ليست - ولا يمكن أن تكون - عملا مكتوبا.. اللهم إلا عند الحد الذى تكون فيه عرضا قبل كل شىء) (١٠٩).

فإذا كانت جمالية الفيلم بهذا المفهوم تعنى أن الفيلم هو الشريط ذاته، وليس ما هو مكتوب، إذن فما هو مكتوب كسيناريو لا يعدو كونه عملية تخطيطية للنص السينمائى الحقيقى / شريط الفيلم، أى لا يعدو كونه " النظرية " فى مقابل "الإبداع الفيلمى"، فى حين أن ممارسة هذه النظرية / التخطيط / التصميم لا يمكن إقصاؤها عن كونها عملية إبداعية.

ورغم التسليم بصحة الشائع من أن كاتب السيناريو وسيلته " الكلمة المكتوبة "، إلا أنها لكى تكون صحيحة فى فهمها، فإنها يجب أن تفهم على أنها "وسيلة الوسيلة"؛ لأنها وسيلة تحقيق الصورة السينمائية.

وليس دقيقا أو صحيحا، أن يعرف الإعداد Adaptation من الناحية الاصطلاحية باعتباره " الترجمة " السينمائية عن أصل روائى أدبى أو مسرحى، مثلما يحلو للبعض أن يبسط الأمر فى كثير من الأحيان (١١٠)؛ ذلك أن الأقرب إلى الصحة فى هذه الحالة أن يعتبر ذلك نوعا من " **التكييف** "، **وهى الكلمة التى قصدنا بها محاولة للمقابلة اللغوية مع كل من الكلمتين الإنجليزيتين:**

- Adaptation......

١٠٨- كاوزان (تادويز): بين الأدب والمسرح والسينما مقارنات غير مستساغة، - ص ٣٥.

١٠٩- فى المصدر نفسه، ص ٤١.

١١٠- على سبيل المثال ينظر Adapt فى الثبت الاصطلاحى الذى يتصدر فصلاً بعنوان The Language of film فى : De Nilto, Dennis & witiam Herman : Film and the critical Eyé. p. 19.

- **Treatement......**

واللتان تترجمان عادة بالكلمتين العربيتين:

- إعداد.

- معالجة.

حيث لا يمكن الاكتفاء بواحدة منهما لتوصيف الخاصية المقصودة هنا، ومن ثم كان لا بد من كلمة تحتويهما معًا دون الاقتصار على إحداهما، وهى كلمة **" التكييف"[١١١]، نظرًا إلى ما تتضمنه صياغتها من معنى " التطويع / الخضوع"،** حيث جدليتهما كسمة أساسية تسم العملية الإبداعية لكتابة السيناريو السينمائى.

كذلك فإن ثمة فهما كالذى يشير إليه كاتب السيناريو السوفيتى مانيفيتش مع تولياكوفا، إلى أن ما يعنيه بالأفلمة هو " ذلك [١١٢] الشكل من الفن السينمائى الذى يسعى فيه المؤلف إلى الكشف عن (معادل) للعمل الأدبى فى الفن السينمائى دون أن يخرج عن دائرة العمل الأدبى ".

وهو ما يدفعه إلى الاستشهاد والنقل عن الكاتب والمخرج اليابانى الكبير كانيتو سنيدو أنه " لا يجوز نقل الرواية أو القصة مباشرة إلى الشاشة [١١٣].

فالعمل الأدبى يفقد شكله الخاص لدى أفلمته، ويعاد خلقه وفق قوانين السينما[١١٤]. لقد كتبت الرواية من قبل شخص آخر، ولهذا فإن على السيناريست أن يتقمص شخصية المؤلف لفترة زمنية ما، وأن يرغم نفسه على التفكير والإحساس كالمؤلف".

هذا بينما أنه، وفى معرض رفضه عمل فيلم عن " الجريمة والعقاب " بحجة عدم الاشتراك فى تشويه دوستويفسكى، يذكر هيتشكوك فى حديثه إلى تروفو

١١١- وذلك يستلزم الإشارة إلى ما التقيت به من محاولة مشابهة لترجمة كلمة Adaptation وحدها بـ "التكييف" فى مقال "عدنان مبارك: الفيلم فى الثقافة الأدبية. ص ١٥٧ : ١٥٩. (المؤلف).

١١٢- مانيفيتش (ى.)، ف. ت، تولياكوفا: المبادئ الأساسية للأفلمة فى السينما والتليفزيون.-ص ٨٣.

١١٣- فى المصدر نفسه.

١١٤-بصدد التعرض لإجابة التساؤل حول إمكانية وجود مبادئ مهينة تحكم أو تساعد عملية الإعداد والتكييف الفيلمى للقصة الأدبية ينظر فصل بعنوان Adaption فى Beja,Morris: Film and Literature, pp.77.88.

إن " ما أفعله هو أنى أقرأ قصة مرة واحدة، وإذا أعجبت بالفكرة الأساسية، فإنى أنسى الكتاب تماما وأبدا فى خلق سينما "(١١٥).

وبهذا المفهوم يصح القول إنه " لا يمكن أن يقول مخرج (الحرب والسلم): إنها رواية تولستوى على الشاشة (١١٦)، بل إنها رواية تولستوى كما قرأها سينمائيا مخرج الفيلم بوندار تشوك".

وعند جان متيرى أنه " إذا كانت الرواية (١١٧) تجعلنا نحس بالاعتماد المتبادل بين إنسان وإنسان، أو بين أناس والدنيا، فإنها تعمل ذلك تجريديا عن طريق الكلمات والصور البلاغية، لكن الفيلم من الناحية الأخرى يعمل ذلك عن طريق العملية العادية للإدراك البسيط. ومن هنا تأتى استحالة الاقتباس الحقيقى ". أى بما يؤكد ضرورة العمل وفقا لمبدأ الخضوع / التطويع، ومن ثم فإنه التكييف، تبعا للتقنية الخاصة بالسينما، وكذلك جماليتها الخاصة، ولذلك " قد يحاول أحدهم أن يحتفظ فى فيلم ببناء رواية كلها، ولكن عليه (١١٨) أن يعمل ذلك بوسائل غريبة عن الرواية وعن تجربة القراءة". هذا هو مجمل القول فى الأحوال كلها ، وعبر كل محاولات التنظير الفيلمى فى حدود هذه القضية، ولكن ما ينقص فى حالة الاختلافات هو تحديد المبدأ الذى نشير إليه فى جدليته باعتباره الخضوع/ التطويع والتكييف، وهى الجدلية التى يمكن أن تجد تعبيراعن نفسها أكثر من مرة لدى كثير من المنظرين، مثلما هى الحال عند ميترى نفسه، إذ " وفى ختام مأثور لدراسته لهذه المشكلة يؤكد ميترى (١١٩) أن (الرواية قصة تنظم نفسها فى الدنيا، بينما السينما دنيا تنظم نفسها فى قصة)".

وإزاء الواقع المراد التعبير عنه بالفيلم الذى يتصدى له، فإن خاصية السينما تستلزم أن يتم تكييف البناء الفيلمى ليصبح هذا الواقع. وهكذا " يتكشف رأى بالاز فى المادة الخام الفنية من ملاحظاته عن الإعداد (١٢٠)". فصانع الأفلام الذى يلجأ إلى عمل فنى آخر ليأخذ موضوعه ليس مخطئا طالما أنه يحاول أن يغير

١١٥- هيتشكوك (ألفريد): أقواله فى، مقتطفات من حوار فرانسوا تروفو مع هيتشكوك، ص ١١٦-محيى الدين سليق: من الأدب إلى السينما. ص ٧٤.

١١٧- أندرو (ج. دادلى): مصدر سابق. ص ١٩٥.

١١٨-المصدر نفسه. - ص ١٩٥ ، ١٩٦.

١١٩- المصدر نفسه.

١٢٠- المصدر نفسه. ص ٩١.

شكل العمل إلى اللغة الشكلية للسينما "، وهو ما نعتبره التكييف لا مجرد التغيير، وأبعد من ذلك أنه - على ما يذهب دادلى أندرو - " لا يمكن لبالاز[١٢١] فى هذه النقطة أن يكون أبعد من موقف أندريه بازان الذى يؤكد أن صانعى الأفلام ينسون شكل لغتهم الثمين ، ويضعون أنفسهم فى خدمة الروائع التى يريدون أن يقدموها على الشاشة". فما هذا إلا انتقاد مبنى على " نسيان " ضرورة " الوعى" بالتمايز اللغوى، وبصرف النظر عن حالة أن يكون الواقع واحدًا، وهذا الوعى بالتمايز اللغوى هو فى النهاية " وعى تكييفي "، إذا ما افتقد تم السقوط فى حبائل " الترجمة " ، فتكون النتيجة أعمالاً هزيلة رغم عظمة مصادرها من الروائع الأدبية . "ولنذكر الأفلام العديدة [١٢٢] مثل (موبى ديك) وهى مخيبة للأمل، لا لأن الاقتباس فى حد ذاته مستحيل ، ولكن لأن هذه الرائعة عمل يناسب موضوعه وسيطه الفنى بدرجة مثالية". وإن كان الأصح أن نقول إنها خشية المقارنة تحت مبدأ الترجمة لا مبدأ التكييف.

والمؤكد طبعا أن ليس المقصود بالخضوع / التطويع، شيئا من قبيل ما اعتبره بازان " اللغة الديكتاتورية "[١٢٣] التى حددت أنواع الموضوعات المتاحة للشاشة الكلاسيكية، وحيث تم التطوير فقط فى " أنواع كانت على استعداد لأن تستجيب لآلية السينما[١٢٤] وتعرضها "، بل - من ناحية أخرى - يصبح نتاج هذه اللغة الديكتاتورية نوعًا من القولبة التى لا ينتج منها إلا تماثل وتكرار الإنتاج بالجملة، من قبيل ما يشير إليه بازان فى دراسته لنوع الاقتباسات الأدبية، من " أن روائع الأدب العالمى تكسرت مثل الكثير من الأخشاب الحمراء لتدخل فى المناشير الكهربائية [١٢٥]. فى هوليوود وأماكن أخرى برز بالضرورة وليم شكسبير وتشارلز ديكنز وفيكتور هوجو وقد بدوا متماثلين، والأسوأ من ذلك أنهم بدوا مثل أى فيلم آخر فى ذلك الزمن ".

١٢١- المصدر نفسه، ص ٩١ ، ٩٢.

١٢٢- المصدر نفسه .

١٢٣- المصدر نفسه، ص ١٦٦.

١٢٤- المصدر نفسه.

١٢٥- المصدر نفسه.

وموجز القول أن بازان " يلخص موقفه بأن يقول إن السينما الكلاسيكية كان لها شكل رسمى خلع عن كل فيلم شخصيته، وعالج كل موضوع بنفس الشكل".

لذلك ، ولكى لا يكون " الإنتاج بالجملة " هو ما ينتج عن مفهوم الخضوع / التطويع، ودون - كذلك - نفى لإمكانية الإعداد عن ، أو التكييف لعمل أدبى، "بدلا من ذلك ينصح بالاز [١٢٦] باقتباس الأعمال المتوسطة التى تنطوى على احتمال أكبر لإمكانية التشكيل السينمائى. أشار إلى روايات ومسرحيات رخيصة لا حصر لها تحولت إلى أفلام رائعة لأن المقتبس رأى فيها موضوعا سينمائيا حقيقيا، أفلام مثل (مولد أمة) و (لمسة شر) و (نفوس معقدة) و (الباحثون) و(كنز سييرا مادر) ".

وهكذا يتعرض الكاتب المجرى بيلا بالاش لمناقشة الخاصية ذاتها التى نوصفها هنا باعتبارها الخضوع والتطويع، ليشير إلى جدلية فى هذا الصدد، ذلك عندما يذكر أنه " كثيرا ما يحدث فى الفن أن تقوى مثل هذه الظروف الحرفية الخارجية وتتحول إلى قوانين تسيطر على التأليف الفنى الداخلى للعمل[١٢٧]، فقد نشأت القصة القصيرة نتيجة لحجم المساحات المخصصة سلفا لهذه المادة الصحفية، ثم إذا بهذا الشكل الفنى يعرف أعمالا كلاسيكية ممتازة، مثل القصص التى كتبها كل من (تشيخوف) و (موباسان)، وكذلك فرضت الأشكال المعمارية كثيرا من التكوينات فى فن النحت ..". ويستطرد بالاش فى هذا الاتجاه ذاته بقوله :

كذلك قد يحدد الحجم (يقصد الحيز) المفروض سلفا طبيعة المضمون، فالطول المحدد للقصيدة الغزلية التقليدية Sonnet يحدد أسلوبها.. ولن يجبرك أحد على كتابة قصائد غزلية أو سيناريوهات سينمائية، ولكنك لو فعلت، فلا ينبغى أن يصبح الطول المفروض سلفا كسرير " بروكروستسن "، اللص الإغريقى الذى كان سريره يحدد بالقوة ليلائم هذا الطول، بل لا بد أن تستوحى فكرة السيناريو مضمونه وأسلوبه من طوله المحدد سلفا، لأن هذا الطول نفسه أسلوب ينبغى أن يسيطر كاتب السيناريو عليه.. "، حيث " كان من التقاليد التى استتبت [١٢٨] حوالى سنة

١٢٦- المصدر نفسه، ص ٩١، ٩٢.

١٢٧- بالاش (بيلا): السيناريو شكل أدبى جديد. ص ٢٥٧، ٢٥٨.

١٢٨- أندرو (ج. دادلى): مصدر سابق. ص ١٦٥.

١٩١٥ أن مدة عرض الفيلم تتراوح تقريبا بين ثمانين ومائة وعشرين دقيقة. هذا جزء لا يتجزأ من فكرتنا عن السينما، ونتاج لتصنيع ذلك الفن.. ". وبالطبع، ومع أنه بهذا الشرح تبدو واضحة جدلية الخضوع والتطويع فى آن واحد، إلا أنه لا يمكن اعتبار العامل الوحيد لذلك هو حيز الفيلم أو طوله، إذ لا يعدو أن يكون مجرد اعتبار واحد من خواص الفيلم / الفن، والتى من شأنها أن تبعث بالخاصية الحتمية حول التكييف والإعداد فى سيناريو الفيلم السينمائى.

وهى عملية تكييف من منظور الفهم التاريخى لنشأة الفيلم وتطوره إلى كونه "الفيلم / الفن"، ذلك أنه خلال التاريخ القصير والمتصل قد استطاعت شرائط الصور المتحركة أن ترسى وتطور عددا من الحركات السينمائية، فى حين أن المبادئ الأساسية لغالبية هذه الحركات إنما قد انبثقت من فنون أخرى بعد أن "كيفت" طبقا لهذا الوسيط السينمائى [١٢٩].

من ثم ، وإزاء المقابلة مع الأدب، فلا مجال للمقارنة عامة، ولا قناعة أساسا بمنهجية المقارنة هذه، مما " لن يكون له من الأثر إلا خلق المناقشات العقيمة والمجادلات غير المجدية" [١٣٠]، من قبيل الحديث عن تلك المقارنات التقليدية بين الفيلم وفنى الرواية والمسرح، كأن يقال : " فالروائى قد يستطيع أن يدع الكثير لخيال قرائه ، أما السيناريو فيجب أن يحدد كاتبه الدور الذى تقوم به صور الأشياء بكل دقة وعناية" [١٣١].

١٢٩- De Nitto, Demnio & William Herman: Ibid., p. 14.

١٣٠- كاوزان (تادويز): بين الأدب ، والمسرح والسينما.. مقارنات غير مستساغة. ص ٤١.

١٣١- بالاش (بيلا): مصدر سابق. ص ٢٥١.

القسم الثانى

السيناريو التطبيقى
عازف الكرباج

أولا:
قبل أن تقرأ السيناريو التطبيقى

"عازف الكرياج"

تمهيد المشكلة فى
تعلم الإبداع وتعليمه

قبل أن تقرأ السيناريو التطبيقى " عازف الكرباج"
تمهيد المشكلة فى تعلم الإبداع وتعليمه

يتضمن هذا الباب نصًا كاملاً لسيناريو وحوار فيلم " **عازف الكرباج**" **للمؤلف (د. مدكور ثابت)** على سبيل التعرف التطبيقى لما تم تقديمه نظريًا فى " **حرفية صناعة وسائل التأثير الدرامى**" وتشمل عناصر " المفارقة" و"المفاجأة" والانقلاب الدرامى" و" التشويق" مع كيفية " صناعة" كل منهم، وفقًا للطريقة الحرفية التى أوردناها.

وكان من أهم ما طرحناه فى كيفية صناعة كل مؤثر درامى منها، هو إمكانية تحويل المؤثر الدرامى من نوع إلى آخر، مع الإبقاء على الحادثة أو الواقعة الروائية ذاتها، حيث عرفنا كيف يمكن تحويل " المفاجأة" إلى "مفارقة" فى العرض الدرامى السينمائى للواقعة لذاتها، كما تعمدنا أن يكون المثال التوضيحى الذى نجرى هذا "**التحويل الصناعى**" خلاله، هو أكثر من موقف مأخوذ من نص سيناريو وحوار " عازف الكرباج"، حتى يمكن للقارئ أن يستخلص ويطبق بنفسه المبادئ ذاتها الحرفية على بقية نص السيناريو عند الاطلاع عليه كاملاً فى هذا القسم التطبيقى، وذلك دون تدخل منا بالشرح، إذ تصبح **مهمة التطبيق والتدريب الذهنى عليها من شأن القارىء وحده، خاصة أننا قد حرصنا على اختيار هذا النص ، لما يتوافر فيه من وضوح ملحوظ جدًا فى صناعة هذه المؤثرات الدرامية.**

ولكن عند طرحنا لما اعتبرناه " **صناعة" يمكن تعلمها وممارستها،** لا يمكن أن يلغى ذلك مساحة الإبداع وطبيعتها اللازمة للمؤلف الذى يكتب السيناريو، أو غيره من المبدعين، بل إن ذلك يعيدنا إلى ضرورة التعريج على ما اعتدت العرض له فى مشكلة تعلم الإ بداع وتعليمه، خاصة أن ذلك يعكس القضية المتداولة دائمًا حول جدوى - أو إمكانية - تدريس الإبداع مدرسيًا، لذا رأيت أن نتوقف قبل متابعة العرض التطبيقى لهذه الحرفية فى نص " عازف الكرباج" ، لإلقاء الضوء على أبعاد هذه القضية.

أما البعد الأساسى لهذه الوقفة فهو قناعتنا بأن الفنان الذى أبدع فنًا عظيمًا دون أن يتخرج فى أكاديميات تعليم الفن، هو بالضرورة قد "تعلم" ، ولكن بمنهجية مختلفة عن حالة "التعليم" فى الأكاديمية.

إن الدروس النظرية أو العملية من حيث هى "تقنين" لحرفة فنية، لا تستتبع بدورها حتمية "تلقينها" فى تعلم الممارسة الفنية، وإلا أصبح من السهل الرد باستدعاء الأمثلة الكثيرة لعبقريات فنية استطاعت الإبداع الفنى فى أرفع مستوياته دون المرور بالأكاديمية التعليمية، لأن الفرق - فى بساطة - أن الذين أبدعوا دون أن يتم تلقينهم بالنظرية ، هم فى الحقيقة قد "تعلموها"، ولكن ليس عن طريق "التلقين"؛ بل عن طريق استيعاب التراث الفنى ذاته، والذى يحمل بدوره فى أطوائه - أراد المناهضون أم لم يريدوا - هيكل الدروس ، التى تتسرب - ولا شك - إلى مكونات المبدع النفسية والعاطفية والعقلية التى يسترشد بها فى إبداعاته المقبلة - حتى دون أن يعترف بها - تحت دعاوى كثير من المسميات التى على رأسها "الموهبة ولا شىء غير الموهبة" ، وكأن الفنان يمكن أن ينشأ من فراغ.

وقد نجد أنفسنا إزاء مزاعم واعترافات من المبدعين أنفسهم مما يسميه هويسمان "سفسطات العباقرة" (١٣٢) ، فقد كان لامرتين يقول : (أنا لا أفكر أبدًا ، إنها خواطرى التى تفكر). وقد ألف تارتينى Tartini (صوناتة الشيطان) فى الرؤيا ، كما اكتشف ديكارت قاعدة (أنا أفكر) - Cogito فى حلم . أما جوته فقد كتب فوتر وهو يستمع إلى أصواته فقط. وكانت جورج صاند تقول إن الخلق عند شوبان (كان يأتيه تلقائيًا ومعجزًا، وكان يجده بغير أن يسعى للحصول عليه ولا أن يتوقعه، وكان يأتيه كاملاً فجائيًا ساميًا). أما كولريدج، فقد كتب (كوبلاى خان) فى أثناء نومه كما لو كان مسحورًا" . وكم هناك من مؤلفين ينطبق عليهم قول شاتوبريان(١٣٣): (فى يوم جميل، استلقيت ، وأغمضت عينى تمامًا، ولم أبذل أى جهد، ثم تركت العمل يتم على صفحة ذهنى. وكنت أحترس على الأخص من التدخل).

وما أكثرها مقولات التأييد لهذا الاعتقاد عبر التاريخ ، وعلى ما يذهب ستولنيتز بصدد الموضوع نفسه، فإن فى "وسعنا الإتيان بعدد كبير من

١٣٢- هويسمان (دنيس) ، علم الجمال/ الاستطيقا - ص ٩١ ، ٩٢.

١٣٣- المصدر نفسه.

الاقتباسات"[١٣٤]، حيث يورد بعضها بما يؤكد ذلك، فنيتشه يقول إن الفنان (ليس إلا تجسدًا لقوى عليا ، وناطقًا باسمها ، ووسيطًا لها .. فالمرء يسمع، ولا يبحث ، ويأخذ ، ولا يسأل من الذى يعطى، والفكرة تومض كالبرق، وتبدو كأنها شىء لا مفر منه ..). كذلك يقول جيته : (لقد صنعتنى الأغنيات، ولم أكن أنا الذى صنعتها، فالأغنيات هى التى تسلطت علىَّ). والروائى ثاكرى يقول : (يبدو كأن قوة خفية كانت تحرك القلم). كما يقول الروائى الأمريكى المعاصر توماس وولف: (لا أستطيع أن أقول حقًا إن الكتاب قد كتب؛ بل كان هناك شىء تحكم فىَّ وامتلكنى).

أما إذا ما تمت المواجهة بما ترصده بعض الملحوظات من صورة مفاجئة تبرز بها غالبية الإبداعات لدى مبدعيها، فإنه حتى أصحاب الاتجاه الذى يعتمد على علوم الدماغ فى دراسة ظاهرة الإبداع، إنما يصلون إلى أن العملية الإبداعية قد تتخذ هذه الصور المفاجئة فعلا ، ولكن سنوات وسنوات هى التى تؤدى إلى هذه اللحظة المفاجئة، ذلك أن الإبداع عندهم، "هو - بعد التحليل الدقيق - عملية مخية منظورًا إليها من ناحية تركيز الانتباه فى موضوع معين بعد الإلمام الواسع العميق به"[١٣٥]. وهو ما يعتبر "عملية عزل مخى تستلزم (فى لحظة تركيز الانتباه) إقصاء (استبعاد : حجب)، أو إبطال مفعول الانطباعات الذهنية الأخرى التى لا علاقة لها بالموضوع ∴ لكى تنتشر الإثارة المخية المشار إليها إلى جميع أرجاء المخ . وعندما تقترن أو تتلقح - بفعل ذلك الانتشار - الارتباطات العصبية فى المنطقة المخية النشطة (المثارة) فإن ذلك يشير إلى قرب ميلاد الفكرة ... الفنية المبتكرة. غير أن ذلك الاقتراح السعيد لا يتم (فى حالات الإبداع العالى المستوى) إلا فى أعقاب دراسة مستفيضة لموضوع معين تستغرق سنين طويلة، ولكنه يحصل عند نضجه - بصورة مفاجئة - فى المراكز المخية الحسية الثلاثية فى حالة الفن" [١٣٦] .

وإذا ما استطردنا فى الاستعانة بنتائج البحث فى علم النفس فسوف نجد أنه "يلعب رصيد المعلومات لدى الفرد دورًا هامًا فى تفكيره الابتكارى. وشرط المعلومات هذا شرط ضرورى إلا أنه ليس كافيًا. فالعبقرى عمومًا يتفوق على

١٣٤- سولنيتز (جيروم) ، النقد الفنى، ص ١٣٥.

١٣٥- د. نورى جعفر، جذور الإبداع لدى كل الناس، ص ٢٩.

١٣٦- د. نورى جعفر، جذور الإبداع لدى كل الناس، ص ٣٠.

الشخص العادى فى ثروته من المعلومات المختزنة. ويصدق هذا صدقه على العلوم. فقد برهن آجنيو Agnew فى عام ١٩٢٢ على أن الذاكرة السمعية لعبت دورًا فى غاية الأهمية فى الابتكار الموسيقى ، وبالمثل برهن ماير Meier سنة ١٩٣٩ على أهمية الذاكرة البصرية فى الفن التشكيلى .. ومن أهم أنواع المعلومات التى تلعب دورًا فى الإنتاج الابتكارى ما يسميه الأنساق Systems[١٣٧]، (والنسق هو مجموعة منظمة متكاملة مرتبطة من الأجزاء أو الوحدات) [١٣٨]، فالابتكار فى الرياضيات يبدأ بخطة Schema، وفى الموسيقى بفكرة أساسية Theme ، وفى الشعر بهيكل عام للقصيدة (فى الشعر الحديث على وجه الخصوص) ، وفى الرسم بموضوع Motif ، وهى جميعًا تصميمات مبدئية تضاف إليها التفاصيل فيما بعد".

إننا لا ننفى أن تعلم الإبداع ممكن كذلك بدون الدراسة المنتظمة، لكن مع ضرورة الاقتناع بمبدئية مهم، وهو أن أعظم معلم هو التراث الفنى ذاته ، وبالاتفاق فى هذا الصدد مع ما انتهت إليه الدراسات السيكولوجية للإبداع، حيث "قد بينت هذه الدراسات أيضًا، أن الإبداع يحتاج إلى اطلاع منظم ومكثف على نماذج مما أبدع الأسبقون . على أن هذا الإطلاع ليس كاطلاع الفرد العادى، بل هو اطلاع لتبين الصنعة، وليس لمجرد الاستمتاع بنتيجة الإبداع" [١٣٩]. فهو اتفاق مع ما تطرحه جدلية السبق واللحاق مع حتمية دراسة "السابق" فى سبيل "القادم" إبداعًا ، حتى فى أقصى الحالات "التجريبية" ، مثلما يرى سليمان جميل فى المجال الموسيقى شرطية "أن العمل التجريبى لا بد أن يقدم إلينا ما يوحى بأن صاحب هذا العمل قد درس ما سبقه من قواعد دراسة عميقة جدًا، وجرب وعانى معاناة حقيقية فى استخدامه لأدوات من سبقه من المؤلفين الكبار" [١٤٠].

لكن مثلما أننا لا نعنى بذلك عدم الضرورة فى قصر تعلم الإبداع على تلقى دروسه التخصصية فقط، فإننا نرى من الناحية المقابلة بألا يفهم ذلك بأن تقتصر المسألة على التعلم من التراث وحده، فرب توجه يؤكد من ناحية "البرمجة" على هذه وحدها، ورب آخر يرى التركيز على الأولى فقط، فى حين أن

١٣٧- د. فؤاد أبو حطب، دور التربية فى تنمية التفكير الابتكارى - ص ٤٤.

١٣٨- المصدر نفسه - هامش فى ص ٥٠.

١٣٩- د. محمد عماد فضلى، بين الأدب والموسيقى، ص ١٠٩.

١٤٠- سليمان جميل، أقواله فى: التجريبية فى الفنون ، ص ١٩٠.

لكل من التوجهين وحده قصوره : فالاقتصار على التراث قد يحجب عن الإبداع إمكانية النظرية فيه، فها هو مثلاً د. عبد العزيز حمودة، حيث نتحمس لكتاب له عن "البناء الدرامى"، والذى يعني عنوانه أنه كتاب دراسة نظرية لتعلم هذا البناء، أو هو على أقل تقدير للتعرف عليه، أى بما هو إقرار ضمنى ومباشر بوجود البناء / النظرية ، وقد وفر لى شخصيًا كتابًا مرجعيًا أوجه به الطلبة فى تدريسى مادة "بناء السيناريو" ، ومع هذا فإن د. حمودة لا يفتأ يركز على ضرورة التعلم من التراث أولاً وأخيرًا ، إذ يقول: وإذا أراد الدارس أو المهتم بالأدب المسرحى أن يعرف القواعد والقوانين التى يتبعها مؤلفو المسرح فمرجعه الأول روائع المسرح العالمى يتعلم منها ما يريد قبل أرسطو وهوراس وغيرهما"(١٤١).

وهو قول صحيح كما أسلفنا التسليم به، ولكنه – من ناحية أخرى – لا يمكن أن يكون ذلك هو الطريق وحده ، مثلما يحدد به الكاتب الأمريكى موس هارت موقفه بقوله إن "تعليم التأليف المسرحى فى المدارس مضيعة للوقت، وإن الطريقة الصحيحة لذلك لا يمكن أن تكون إلا فى المسرح" (١٤٢)، حيث بالمقابل يكون الأكثر صحة هو تعليق وولتر كير بأن "ليس هذا صحيحًا كل الصحة" (١٤٣)، إذ شتان بين القول بأن أحسن معلم هو التراث الفنى ذاته وبين القول بالاقتصار عليه.

كذلك فإن التعلم من التراث سرعان ما يشير بدوره إلى موضوع "الخبرة" ، لتنطبق عليه فى التو الجدلية ذاتها التى نفهم بها علاقة "النظرية" بهذه "الخبرة". "وإذا تساءلت إذا كان من الممكن للعقل أن يساعد الخبرة لكان ذلك

سؤالاً يجب أن نأخذه دائمًا فى حسباننا حتى لا تصير بحوثنا النظرية بديلة لمشاهدتنا للفيلم"(١٤٤). وعند هذه النقطة يقرر دادلى مباشرة: "وفى أى مجال يمكن للمعرفة أن توهن من شأن الخبرة إذا أتاح لها الدارس ذلك. ولكنه ليس حتميًا بالضرورة لأن المعرفة يجب أن ترتبط بالخبرة لا أن تكون بديلاً لها". ومن ثم فهو الأمر الذى يذكرنا – مثل دادلى – "بمقولة سقراط (١٤٥) إن الحياة التى لا نخضعها للفكر لا تستحق أن نحياها. كما يجب أيضًا أن نتذكر دائمًا رد تلميذ سقراط عليه : (إن الحياة التى لم نحيها لا تستحق أن نخضعها للفكر)". وهكذا

١٤١- د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامى، ص ١٣.

١٤٢- فى كير (وولتر)، عيوب التأليف المسرحى، ص ٢١.

١٤٣- فى كير (وولتر)، عيوب التأليف المسرحى.

١٤٤- أندرو (ج. دادلى)، نظريات الفيلم الكبرى، ص ١٠.

١٤٥- المصدر نفسه.

فإنه "لا يمكن للمرء أن يجعل من نظرية الفيلم ، التى ما هى إلا مجرد كلمات مرتبة، صنوا للخبرة بالفيلم ، ولكن فى نفس الوقت من ينكر قيمة الجيولوجيا لمجرد أنها تصف ظواهر المكونات الأرضية بمعدلات كيميائية ورياضية؟ إن تلك المعادلات هى التى تتيح لنا أن نرى موقع الأرض فى الكون كله. وبالمثل تتيح لنا عمومية نظرية الفيلم طريقًا لفهم الخبرة بلغة جديدة. لغة تتيح لنا أن نضعها فى إطار خبرتنا الكلية"[١٤٦]، وإلا فكيف يتسنى فهم محاولة كاتب عظيم مثل يوجين أونيل وهو الذى كتب فى مستهل حياته الأدبية ثلاث عشرة مسرحية تؤكد أصالة موهبته ، ومع ذلك فقد التحق بمعهد بيكر بجامعة هارفارد، وهو المعهد المعروف بمعمل ٤٧ ، وفيه يدرس المؤلفون المسرحيون فنية الكتابة للمسرح على أسس علمية.. صنع أونيل ذلك بعد أن أدرك أن الموهبة وحدها لا يمكن أن تغنى عن الدراسة .."[١٤٧] .

وإزاء نموذج يوجين أونيل ، يمكن تتبع سيل من الخلافات حول هذه النقطة حتى من معاصر لأونيل مثل دورنمات، "فالفنان - فى رأيه - ليس فى حاجة إلى الدراسة الأكاديمية؛ لأن تلك الدراسة هى التى تحتاج إلى ما يكتبه الفنان. وليس العكس.... وإذا لم يتوصل هو (بنفسه) إلى تلك الأصول، فإن الدراسة الأكاديمية لا تستطيع أن تساعده فى عمله بأصول معقدة"[١٤٨]. لكن الحديث هنا موجه إلى هدف توصل الكاتب أو المبدع إلى فرديته التى يجب أن يتوصل إليها (بنفسه) ، وكأنه يمكن أن يبدأ من فراغ، متناسيًا القديم الذى يسبقه، سواء كان التعرف عليه عبر الدروس أو عبر التراث .. والحقيقة أن من سيكتشف (بنفسه) فرديته، إنما لا بد أن يكتشفها، سواء بالدراسة الأكاديمية النظرية، أو بالتعلم من التراث، اللذين (معًا) يمثلان "منهجة" التعرف على ما سوف يتمرد عليه ذلك المبدع/ المكتشف، أى إنها قضية لا يمكنها أن تزيح الموضوع الأساسى للتعليم والتعلم بمجرد ذكر "الأكاديمية" .. فالقضية التى يعرج عليها دورنمات هى قضية الموقف من التقاليد ، من قبيل ما يتعرض له د. حمودة لدى عرضه فى إيجاز للتعريف بكتاب "تنمية الإبداع" للدكتور زين العابدين، إذ يصرح د. حمودة عنه مؤكدًا "أن

١٤٦- المصدر نفسه، ص ١١، ١٢.

١٤٧- فؤاد دوارة، فى النقد المسرحى، ص ٢٦٤.

١٤٨- د. إبراهيم حمادة، نظرية دورنمات فى الدراما، ص ٢٨.

أهميته تكمن فى أنه ينفى فكرة الموهبة المطلقة كأساس مفرد للإبداع والابتكار.. وكأن الباحث يعيدنا بصورة غير مباشرة إلى مقولة (إليوت) الشهيرة بأن الموهبة وحدها لا تكفى .. ولا بد أن تنمى تلك الموهبة، خاصة لمن يريد أن يستمر فى الإبداع بعد سن الشباب .. إذ تحتاج موهبته إلى تغذية دائمة عن طريق الانتماء إلى تيار التقاليد الأدبية"[١٤٩]، أى تلك التى مردها - كما عرفنا - هو "الشاعر الناقد الغربى المعاصر - ت. س . إليوت[١٥٠] - حين أخذ يبين لقرائه فى مقالته (التقليد الأدبى والموهبة الفردية) كيف يتحتم أن تجد موهبة الفنان الفرد مكانًا لها فى إطار التقاليد، أو قل بعبارة أخرى ، إنه لا بد من (عمود) يستند إليه الشاعر أو الفنان، بحيث يكون للتقاليد التاريخية دورها ، وللموهبة الفردية دورها، دون أن يطغى أحدهما على الآخر" ، فتلك هى القضية فى بحث المبدع عن فرديته ، دون أن يكون فى ذلك نفى "للتعلم"، سواء أكان من التراث أم من النظرية، ما دام موضوع القضية هنا هو "فردية" أو "تفرد" المبدع / المكتشف / المجدد، دون أن تزيح هذه القضية موضوع التعلم من أساسه .. أما ولكى يتم تضمين القضيتين فى موضوع واحد دون أن يتناسى أحدهما الآخر، فإن المسألة تصبح محدودة بطريقة البرمجة التى من شأنها تحقيق ذلك.

وفى كل شق من جوانب هذه الجدلية ، لا بد أن تنشأ المحاذير لدى برمجتها : التعلم والتعليم ، التراث والنظرية .. ففى برمجة التعلم والتعليم عبر التراث مثلاً، سوف نجد - كما أشرنا - أن ثمة مخاطر للتجمد بما هو قائم ، وهى فى هذا الشأن ينطبق عليها أول ما ينطبق الاتهام ذاته الذى دأبت الأصوات على توجيهه إلى النظرية فى الفن، فرب توجه ينادى بالتعلم من التراث بحجة عدم التقيد بنظرية تلقينية تقيد الإبداع ، ليقع هذا التوجه فيما يزعم بمحاولة تجنبه.

لا يمكن - من ثم - أن نكون بصدد رفض تقييمى لإبداعات فنانين لم يتخرجوا فى أكاديميات الفن أو مدارسه، إذ تصبح هناك قناعة مبدئية بالمبدأ الذى يشير إليه - عن أيزنشتين - د. يحيى عزمى ، وهو "أن الإخراج كأى فن يتعلم [١٥١] " ، حيث يمكن التأكد من ذلك عبر ما يقول به الباحث إلبرت فان أيكن : "إننى حين أستجيب حقًا لموقف جديد (وهذا هو المراد بكلمة التعلم) فإن

١٤٩- د. عبد العزيز حمودة- تنمية الإبداع- مجلة عالم الكتاب، عدد أول- يناير ، ومارس ١٩٨٤، ص ١٦.

١٥٠- د. زكى نجيب محمود، فى فلسفة النقد - ص ١٤٣.

١٥١- د. يحيى عزمى، تعليم الفن وإعداد المخرج السينمائى - ص ٨.

سلوكى هذا ليس ثمرة التطور بمعناه العادى؛ وإنما هو أمر جديد يتسم بالإبداع، شأنه فى ذلك شأن كل أنواع السلوك المقرون بالذكاء والتفكير"(١٥٢)، لكن مع ذلك لا يمكن وقف إمكانية التحقق على مبدأ التعلم وحده، أى إن ثمة خلافًا مع تكملة المبدأ القائلة بحسم عن كون الإخراج يتعلم : "... ولا يعلم (١٥٣) "، بل على العكس يمكن تحقق كلا المبدأين : "التعلم والتعليم"، ذلك أن الفرق يكمن فى "منهجة وبرمجة"، وليس فى مدى "الإمكان" لأى منهما ، فكلاهما "ممكن" ، كما أن "التعليم" عبر كونه "ممكنًا"، إنما يدفع "التعلم" دون أن ينفيه ما دام أنه قد وجد بادئًا بمجرد الرغبة على الأقل ، بدليل أن د. يحيى نفسه يحدد – فى إطار مبدأ التعلم – مهمة أولى لـ "معلم" يقوم بها ، ألا وهى مهمة "رصد موهبة الفنان الناشئ، والعمل على صونها وتنميتها وصقلها حتى تنضج وتثمر، وتتضح معها الشخصية الإبداعية للفنان"(١٥٤). وهو – د. يحيى – وإن ذكر أن : "دائمًا ما ينتهى دور المعلم بأن يكون دورًا توجيهيًا استشاريًا"(١٥٥)، إلا أنه سرعان ما يستطرد متحفظًا : "ولكن الدور التربوى والتثقيفى يظل هامًا رغم هذا" ، أى ما يعنى – من ثم – جدلية للتعليم مع التعلم ، دون أن ينفى أحدهما إمكانية الآخر أو لزومه.

وهكذا يمكننا أن نقدم فى ثقة نص سيناريو وحوار " عازف الكرباج"، على سبيل التعرف التطبيقى، وبغرض تعليمى أساسًا، دون أن يساورنا أدنى شك فى جدوى ذلك وإمكانية تحققه .

١٥٢– أيكن (ألبرت فان)، تربية ملكة الإبداع– مجلة العلم والمجتمع، اليونسكو– فبراير ١٩٨٥– ص ٩.

١٥٣– د. يحيى عزمى، المصدر السابق.

١٥٤– المصدر نفسه.

١٥٥– د. يحيى عزمى ، تعليم الفن وإعداد المخرج السينمائى – ص ١٢.

مواد منشورة وردت إشـــارة إليها
فى مقدمة القسم الثانى

إبراهيم حمادة (د.):

نظرية دورنمات فى الدراما (دراسـة مؤلفـة ضمن كتاب) فى كتاب آفاق فى المسـرح العـالمى. تأليف د. إبراهيم حـمـادة . القـاهرة . المركز العربى للبحث والنشر، ١٩٨١ م - ص٢٧ : ٤٥ (من ٣١١ ص).

اندرو (ج . دادلى):

نظريات الفـيلم الكبـرى. (كـتـاب مـتـرجم) تأليف ج. دادلى أندرو. ترجـمـة د.جرجس فؤاد الرشيدى . مراجعة هاشم النحاس . القاهرة. الألف كتاب الثانى ٥١ / مجموعة الكتاب السينمائى ٣ / الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ - ٢٤٤ ص.

إيكن (ألبرت فان):

تربيـة ملكة الإبداع. (بحث فى فـصلية) بقلم ألبـرت فـان أيكن . ترجـمـة أمين محمود الشريف. مجلة العلم والمجتمع . القاهرة . مركز مطبوعات اليونسكو. سنة ١٤، العدد ٥٦ / ٥٧ ، سبتمبر نوفمبر ٨٤ ، ديسمبر ٨٤ / فبراير ١٩٨٥م ص ٦ : ١٥ .

زكى نجيب محمود (د.):

فى فلسفة النقد . - (كتاب مؤلف) الطبعة الأولى . القـاهرة . دار الشروق، ١٩٧٩ م - ص ٢٥٤ .

ستولنيتز (جيروم):

النقـد الفنى ... دراسة جـمـاليـة وفلسفـيـة . (كـتـاب مـتـرجم) تأليف جيـروم ستولنيتز . ترجمة د. فؤاد زكريا . الطبعة الثانية . بيروت . المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، ١٩٨١ م- ٧٥٩ ص + ٢٤ ص لوحات. جاء فى صدر المطبعة أن الترجمة عن الإنجليزية: Stolnitz, Jerome: Aesthetics and Philosophy of art critiecism._ Boston, Mifflin Co., 1960).

سليمان جميل :

أقواله فى ندوة العدد .. التجريبية فى الفنون (ضمن ندوة فى فصلية) ينظر عز الدين إسماعيل (د.) وآخرون : ندوة العدد .. التجريبية فى الفنون.

عبد العزيز حمودة (د.) :

البناء الدرامى (كتاب مؤلف) القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧ م -ص ٢٠٨.

(نفسه) :

تنمية الإبداع (مقال تقديم لكتاب فى فصلية) مجلة عالم الكتاب . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . عدد١، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٤ م- ص١٦ .

عز الدين اسماعيل (د.) وآخرون :

ندوة العدد .. التجريبية فى الفنون. - (ندوة فى فصلية) آدار الندوة د. عز الدين إسماعيل. اشترك فيها توفيق صالح. سعد أردش، سليمان جميل، د. عادل عفيفى، د. فوزى فهمى، د. محمد حامد، د. هدى وصفى. مجلة الفن المعاصر. القاهرة. أكاديمية الفنون . مجلد ١، عدد ١، خريف ١٩٨٦م- ص ١٧٣ : ١٩٦ .

فؤاد أبو حطب (د.) :

دور التربية فى تنمية التفكير الابتكارى (دراسة فى دورية) مجلة الفكر المعاصر. القاهرة . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر العدد ٧٦ ، يونيه ١٩٧١ م- ص ٤١ : ٥٠ .

فؤاد دوارة :

فى النقد المسرحى (كتاب مؤلف) القاهرة . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر / الدار القومية - مارس ١٩٦٥ م- ٤٣٤ ص .

كير (وولتر) :

عيوب التأليف المسرحى (كتاب مترجم) تأليف وولتر كير. ترجمة عبد الحليم البشلاوى . القاهرة . سلسلة مكتبة الفنون الدرامية ٧ / مكتبة مصر ، ١٩٦٠ م- ص ٣٥٠ ص٧٨٥ .

محمد عماد فضلى (د .) :

بين الأدب والموسيقى (دراسة فى فصلية) مجلة فصول . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب : مجلد ٥ ، عدد ٢، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٥ م- ١٠٧:١١٤ .

نورى جعفر (د .) :

جذور الإبداع لدى كل الناس (كتيب مؤلف) بغداد. الموسوعة الصغيرة ٢٠٧/دار الشئون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ م- ٧٦ ص.

هويسمان (دنيس) :

علم الجمال (كتاب مترجم) تأليف دنيس هويسمان. ترجمة ظافر الحسن . الطبعة الرابعة . بيروت / باريس . منشورات عويدات ، ١٩٨٣ م- ٢٠٨ص. (جاء ضمنا فى صدر الطبعة أن الترجمة عن الفرنسية: (Huisman, D. : L'Esthetique...)، (وللكتاب نفسه ترجمة أخرى بطبعة أسبق : ترجمة أميرة حلمى مطر. مراجعة د.أحمد فؤاد الأهوانى . القاهرة . الألف كتاب ٢٢٣/ دار إحياء الكتب العربية/ عيسى البابى الحلبى وشركاه ، ١٩٥٩ م- ١٦٠ ص.

وقد قمنا بمقارنة الترجمتين، ولكن دون التمكن من الرجوع إلى الأصل. أما المقتطفات فقد اعتمدناها من ترجمة أميرة حلمى مطر.

يحيى عزمى (د.):

تعليم الفن وإعداد المخرج السينمائى (بحث فى مؤتمر) طبعة استنسل . القاهرة . لجنة التعليم والبحث العلمى فى الفنون / المؤتمر العلمى الدولى الأول للفنون عن "الهوية الثقافية والفنون" / أكاديمية الفنون ج. م. ع. ديسمبر ١٩٨٤م- ص١٣ .

ثانيا:
ملاحظات للهواة

قد تكون من هواة التأليف والكتابة للسينما أو التليفزيون، وقد تجتذبك هذه الهواية، وتكتشف إمكانيتها عندك بعد أن تقرأ نماذج من أدب السرد السينمائى التى نقدمها إليك، والتى تسمى فى العُرف المهنى السينمائى " **سيناريو الفيلم**" .

والسيناريو - فى أبسط تعريفاته المشهورة - هو " **الفيلم مكتوبًا على الورق** "، أى إنه النص المكتوب الذى يشتمل على وصف كل تفاصيل الصورة والصوت التى ستظهر على الشاشة، وهو النص الذى يتولى المخرج إخراجه إلى حيز الوجود بوسائل التنفيذ السينمائى أو التليفزيونى، بدءًا من الكاميرا، مرورًا بالديكور وتسجيلات الصوت، فى الاستوديو مع الممثلين ، وانتهاءً بالمونتاج ومزج الأصوات، ثم الطبع والتحميض فى المعمل، وهى التخصصات التى يتولاها سينمائيون دارسون، ويمكن التعرف على مختلف هذه المهن فى الكتب التى تشرحها للمهتمين.

وللسيناريو أعرافه الخاصة فى الكتابة، فهو ليس كالقصة الأدبية كما قد يتصور البعض ، مع أنه يحتوى على " حكاية " فى حالة سيناريو الفيلم الروائى، فالسيناريو يجب أن يصاغ بشكل يخدم أغراض تنفيذ الفيلم وتصويره.

وتتم صياغة الكتابة فى السيناريو من خلال التقاليد الحرفية التالية التى تم التعارف عليها لخدمة أهداف تنفيذ الفيلم:

أولاً : أن يُقَسّم الفيلم إلى مشاهد.. (والمشهد فى عرف صياغة السيناريو هو كل حدث يتم فى زمن جديد، أو مكان جديد، أو فى كليهما معا).

ثانيًا: كل مشهد جديد لا بد أن يبدأ من صفحة جديدة (وذلك لخدمة عملية تفريغ جدول العمل التى يقوم بها مساعد المخرج عند التنفيذ، وذلك من حيث تجميع المشاهد التى تجرى فى مكان واحد، وكذلك تجميع المشاهد التى تُصَوَّر ليلا فى كل مكان على حدة، إلى جانب تجميع المشاهد التى تُصَوَّر نهارا بالمكان نفسه).

ثالثًا: تجرى صياغة صفحة كل مشهد بحيث تتضمن:

أ-- **بيانات المشهد**، ومكانها رأس الصفحة، حيث تحتوى على البيانات التالية:

١ - **رقم المشهد** (أعلى يمين الصفحة).

٢ - **مكان الحدث** (وسط رأس الصفحة).

٣ - **مكان التنفيذ** (داخلى أو خارجى).

٤ - **زمن الحدث** (ليل أو نهار - أو غروب أو شروق).

ب - وصف المشهد .. وهو ما يحتويه جسم الصفحة التى تُقَسَّم كالتالى:

١ - ثلث الصفحة الأيمن يخصص لكتابة كل **ما تحتويه الصورة** فى المشهد.

٢ - الثلث الأيسر يخصص لكتابة كل ما **يحتويه شريط الصوت** فى المشهد، وهو:

- الحوار.
- المؤثرات الصوتية.
- الموسيقى التصويرية.

هذا .. ويراعى دائما أن يقابل كل تفصيل من تفصيلات شريط الصوت الحدث أو الصورة المرتبطة به على السطر نفسه، أو السطر الذى يليه، بحيث تسهل للقارئ عملية الربط بين الجانبين من خلال هذا التنسيق.

جـ - **نهاية المشهد** .. والمقصود بها تحديد وسيلة الانتقال من المشهد إلى المشهد التالى (**قطع - مزج - اختفاء - مسح**).

وهذه المعلومات قد تبدو بسيطة، إلا أن التعرف والتدرب عليها لن يتأتى إلا بالاطلاع على نموذج السيناريو الذى نقدمه إلى أصدقائنا الهواة، فقد نكسب من بينهم مبدعا نابغا فى تأليف السيناريو.

وما يجب التنبيه عليه هنا، أن كتابة السيناريو لا تتوقف عند مجرد التعرف أو التمكن من شكل صياغته، ولكن الهاوى يلزمه أن يدرس - فيما بعد - **أسس وحرفية سرد " البناء الدرامى "** فى حالة كتابة سيناريو " الفيلم الروائى "، فهو سيتعرف - مثلا - خلال هذه الدراسة، على **الفهم الصحيح لمصطلح " دراما " أو " درامى "**، وأنها لا تعنى القول الشائع " مأساة " أو " مأساوى ". فالدراما تشمل "الكوميدى " مثلما تشمل " المأساوى "، لأنها الفن الذى نشأ به المسرح، ثم نشأت به فنون السينما والتليفزيون. وتعنى الدراما فى أبسط شروحها:

" حكاية، تروى على جمهور، بواسطة ممثلين ".

وهذه الحكاية، لكى تروى على جمهور، وبواسطة ممثلين، لا بد أن تكون حكاية ذات " بناء درامى "، وهو ما تلخصه دراسات التبسيط فى شرط أن يتضمن " **صراعا بين إرادتين قويتين (بطل وخصمه مثلا)، ولا يحل هذا الصراع**

إلا بانتصار إحدى الإرادتين على الأخرى، حيث تكون نهاية المسرحية الدرامية أو الفيلم الدرامى ". وطبعـا ستكون هناك شـروط أخـرى لتـحـقـيق هـذا الشـرط الأساسى، فالشخصيات التى تمثل هاتين الإرادتين لا بد أن تمر فى تحول بين بداية الحكاية ووسطها ونهايتها ، ويتضمن ذلك حرفيات التشويق، والمفاجآت، والانقلاب الدرامى، والمفارقات الدرامية، وكلها مصطلحات يمكن التعرف عليها فى القسم الأول من هذا الكتـاب، وبالاطلاع والقـراءة ، سـواء فى الدراسـات النظرية، أو بقراءة المسرحيات **ونماذج " سيناريو الفيلم الروائى الدرامى "**، وهو ما نسهم فيه، بتقديم هذه النماذج إلى أصدقائنا الهواة، علنا نكسب من بينهم مبدعين جدًا، يفخر بهم تاريخ مصر فى المستقبل..

المؤلف

ثالثا :

من أدب السرد السينمائى (٢)*

نص سيناريو :

عـــازف الكـــربـــاج

سيناريو وحوار : د . مدكــور ثابت

القصة السينمائية : د . مدكــور ثابت

مستــوحــاة.. عن قصة قصيرة

بقلم: جميل عطية إبراهيم

---

* صدر رقم (١) من أدب السرد السينمائى بعنوان "ثلج.. فوق صدور ساخنة"، في كتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة أولى عام ١٩٩٦، ويمكتبة الأسرة عام ٢٠٠٥، متضمنا ملخص القصة، ونص المعالجة السينمائية، بالإضافة إلى النص الكامل للسيناريو والحوار من تأليف د. مدكور ثابت، ومصحوبا بدراسات ومقالات بأقلام إبراهيم فتحى، وجلال الجميعى، ود. رفيق الصبان، ود . محمد كامل القليوبى.

مشهد (١)

نهار/خارجى

كازينو على النيل

- يفتح الفيلم على صوت
دفعات نيران متتابعة
بسرعة وعنف من مدفع
رشاش دون ظهوره ..
وإنما نرى وجدى فى
ساحة الكازينو على النيل
وهو يتلقى دفعات
النيران فى كل جسمه،
ويفرفط كالفرخة
الذبيحة بين المقاعد،
دون أن تظهر الكاميرا
آثار النيران على جسمه.
- ما أن تنفتح الكاميرا على
الكازينو فى لقطة أوسع
.. حتى تكشف عن رواد
الكازينو على بعد، وهم

مشدودون بنظراتهم إلى التصرف الغريب من هذا الشاب... حيث لا نيران .. ولا مدفع رشاش ..

- يشعر وجدى فى لحظة بالإنهاك، فيرتمى على أحد المقاعد لاهثًا .. فتتفجر بعض الضحكات المكتومة .

- أما الذى يرقبه فلا يبدى أى استغراب .

- قطع إلى مجموعة لقطات كبيرة لطبيعة تشكيلية ذات طابع تغريبى من الناحية التصويرية .

(وتصاحبها موسيقى تصويرية تتزامن إيقاعاتها مع الحركة المتضمنة فى اللقطات، لتصبح ذات طابع استعراضى) .

- تتفتح الكاميرا قليلا على المشهد لنلمح وجه وجدى يأتى بحـــركـــات تأمل غريبة ولكنها ذات طابع طفولى .. حيث هو الذى يقـــوم بإحـــداث هذه الحـركـات التـصـويـرية الغريبة بيديه، مستخدما الإكـسـسـوارات الموجـودة على سطح الترابيزة التى أمـــامـــه فى الكازينو، فـمـــثـــلا يحـــرك طرف شوكة أكل من خلف كوب ملـىء بالماء، ثم ينـظـر إليـــهـــا من خـــلال هذا الكوب لتـبـدو لنا بعض اللقطات التشكيلية التى شاهدناها ..

- يســـتـــخـــدم المعـــالق والسكاكـيـن والأكـواب

الفارغة و المليئة بالماء، كما يستخدم قطرات الماء على الزجاج، وبين الحين والحين تأتى منه حركة عصبية مفاجئة فى إحداث صوت بين بعض هذه الإكسسوارات، فيستمع لطنين وصدى هذا الصوت بتلذذ وابتسام .

- (ويكون هذا الصوت جزءًا من تتابع الموسيقى الاستعراضية المصاحبة للمشهد ..)

- فما أن يسمع الصوت بهذا التلذذ حتى يسرع بتسجيل بعض الخطوط على نوتة أمامه .. ويتضح أنها نوتة موسيقية .

- (ونسمع مع الموسيقى التصويرية صوت نشرة الأخبار منبعثًا من راديو بشكل خافت، به أنباء متفرقة عن أحداث العالم.. قتلى، وتدمير، ومظاهرات العالم، ومجلس الأمن، وكوارث الطبيعة، وشروط صندوق النقد الدولى، ومكافحة الإرهاب .. إلخ)

- ويظهر وجه وجدى بتصرفاته الشاذة إلى جوار سطح المائدة وهو ينصت إلى الراديو الترانزستور لحظات، ويحدث حركاته التغريبية بالأشكال وبالصوت فى لحظة أخرى، ثم يسرع بالتدوين فى نوتته الموسيقية كل ما تجود به

قـــريحــــتـــه فى هذه اللحظات .

- وتتكرر حـركاته الشاذة .. بينمـا تتفـتح الكامـيـرا تدريجـيـا على المشـهـد، فـتظهـر جـالسـة على إحدى الموائد القريبة من ركنه فـتـاة جـمـيلة ذات نظارة سـوداء ومـلابس على أحدث موديل، وعلى وجـهـا ابـتسامـة دائمـة موجهة ناحيته .. لكنه لا يشعر بوجودها ..

- فجأة ينتبه إلى ابتسامتها فيسرق نظرة ناحيتها ..

- لكنه يولى وجـهـه عنهـا وقد عاد إلى انشغاله فى عالمه الخاص .

- بعـد لحظة يسـرق نظرة أخـرى ناحـيتـهـا، فيلمح

إصرارها على الابتسام
ناحيته، فيركز نظره
عليها للحظات .. ولكنه
يشعر بضعف نظراته
أمام ابتسامتها الملحة،
فيعود ثانية إلى انشغاله
فى عالمه الخاص ..

- بعد لحظة يسرق نظرة
أخرى ناحيتها، فيجد
نفس ابتسامتها الملحة
فى تركيز ناحيته .

- فإذا به وقد ضغط على
زر الراديو يغلقه ويغلق
النوتة الموسيقية .

- (وتتوقف الموسيقى
والنشرة)

- ثم يعتدل فى جلسته فى
وضع يبدو فيه وكأنه قرر
مواجهتها ..

- فى نفس هذه اللحظة
يلمح حركة تبدر من

يدها ناحية رأسها كأنها
تحية له .
- فيبتسم ..
-فى نفس اللحظة التى
تزداد فيها ابتسامتها ..
- فيبتسم هو أكثر .. وعلى
وجهه علامات التيه
بجمالها ..
- يلمحها وقد وضعت
إصبعها على شفتيها
كأنها تهديه قبلة من
بعيد، مع أنها تصطنع
أنها فى مجرد وضع
تفكير ..
- فيبادر متشجعًا برد القبلة
ناحيتها بكامل يده..
- بينما تزداد ابتسامتها..
- فترتسم على وجهه فرحة
طفولية، وقد راح ينقر
بيديه على المائدة نقرًا

خـفـيـفًـا بإيقـاع واحـدة
ونص راقص وهو يـنظـر
إليها.

- (فتظهرموسيقى تصويرية
بإيقـاع واحـدة ونص راقص
تمشيًا مع نقرة أصابعه)

- ويهم بـفـــتح النوتـة
الموسـيـقـيـة يسـجل مـا
جادت به قريحته.

- (ومع اســتــمــراره في
الكتـابـة تستـمـر مـوسيـقى
الواحدة ونص).

- يرفع عـينيه بعد انتهـاء
الكتـابة فيلمحهـا تكتم
ضحكة ..
- فـيضـحك .. ثم ينتـهـز
الفرصة ليشير لها بيديه
في صـمت بحـركــة
مـــعناها: هل آتي إلى
مائدتك ..؟
- ولا رد منـهـــا إلا

استمرارها فى كتم
ضحكتها، فيضحك
أكثر.. وقد تشجع، حيث
يجمع حاجياته استعدادًا
للانتقال إلى مائدتها .

- وما أن يهم بالوقوف ..

- حتى تنزل عليه المفاجأة كالصاعقة عندما يراها تنهض من مكانها .. وإذا بها فتاة عمياء تتحسس بيديها الطريق.

- فى اللحظة نفسها التى تتعثر فيها .. فيسرع ناحيتها ليساعدها ..

- فتبتسم وتشكره

سامية: متشكرة

وجدى: عاوزة توصلى فين ؟

سامية: يا ريت أقرب محطة أتوبيس، إذا ماكانش يضايقك.

- فيقتادها وقد تشابكت

أصابعهما بعفوية.. بل إن
ذراعه مع ذراعها تصبح
فى وضع تأبط .

- قطع -

مشهد (٢)

نهار/ خارجى

الشارع قرب الكازينو والنيل

- الكاميرا تتابعهما فى سيرهما مركزة على تشابك يديهما وهو يقتادها فى صمت ..
- بينما على وجهها ابتسامة دائمة، وهو يسير يرقب ملامحها بشكل رومانسى .

- (مع استمرار الموسيقى)

- تتابعهما الكاميرا وهما يمران بيافطة محطة الأتوبيس، فيسرق إليها نظرة، ولكنه يتابع بها الطريق دون توقف، فيفاجأ بها تقول :

سامية: إحنا عدينا المحطة ؟

وجدى: (مرتبكًا) هه ؟

سامية: (تكتم ابتسامتها) باقولك

عدينا المحطة؟.

وجـــدى: (بتلعـثم) أيوه .. عـشــان المحطة دى زحمة ..

تكتم هى ابتسامتها .. ويضـغط هو على أصابعها، وقد تابعا سيرهما، إلى أن تقطع هى لحظة الصمت بروح خفيفة الظل .

سـامـيـة: أنا عطلتك ؟ .

وجـــدى: بالعكس .. أنا مبسوط .. فرحان

سـامـيـة: مش للدرجة دى؟

وجـــدى: أمال لو حكيتلك اللى حصل

سـامـيـة: لى؟

وجـــدى: طب احكى ..

سـامـيـة: مش يمكن ده يعطلك ؟ بالعكس .. أنا مبسوطة

صمت وابتسام الاثنين أثناء السير، والكاميرا مركزة على تشابك

يديهما.

سـامـيـة: ما تقول .. ساكت ليه ؟ ..

وجـــدى: عشان تصورت فى الأول إنك بتعاكسينى .. وفهمت إنك بتنادينى ... الدنيا مابقتش سايعانى ..

- ثم يصمت.

- مع استمرار ابتسامتها دون أى إحساس معقد، تبادر هى تسأله بخفة..

سـامـيـة: طب ولما عرفت إن أنا كفيفة

وجـــدى: ..

سـامـيـة: حسيت بفرصة عمرى كله

وجـــدى: ..

(بجدية) بتقول فرصة ؟

فرصة السر اللى خطفنى

من غير ما افهم .. ومش

عاوز افهم .. عاوز أفضل

طاير مخطوف م الأرض،

من غير ما أحاول أفهم ..

هى دى الفرصة اللى

ماحلمتش بيها ..

- فتتواصل ضحكتها المكتومة فى فرح..

- وتتشابك أيديهما فى حرارة..

- (مع تطور أكثر حيوية فى التوزيع الأوركسترالى للموتيفة الموسيقية).

- قطع -

مشهد (٣)

نهار/ خارجى

شارع آخر

- (مع استمرار الموسيقى)

- ضحكات سامية مع تركيز الكاميرا على تشابك اليدين فى السير .. بينما تتفتح الكاميرا فإذا بهما فى مشهد جديد بملابس مختلفة وفى مكان آخر .. تتحدث هى وكأن كلماتها استمرار للمشهد السابق .

سامية: أنا أول مرة أطلب من حد يساعدنى فى السكة، مجرد ما حسيت بصوتك، أنا اللى حسيت بفرصة عمرى..

وجدى: (ضاحكًا) اللى ينفخ فيا دلوقتى أطير..

- تنتهى الموسيقى مع قطع
إلى لقطة قريبة من
وجهة نظره لظهر جاكتة
الشخص الذى يسير
أمامهما على بعد
خطوات دون أن تظهر
رأس الشخص .. وصوت
وجدى مستطردًا

وجدى: البنى آدم اللى قافل علينا
السكة قدامنا ده .. شكله
كده من ضهره متعجرف ..
الجاكت آخر موديل،
ومتنشى من شدة التخشيبة
اللى ماشى بيها .. عجرفة
كدابة ..

- ترد معلقة فى بساطة .

سامية: فعلا .. اللى قدامنا ده
جاكت فاضى من جوه..
شايله صبى مكوجى.

- مع انفتاح الكاميرا
ليتضح أنها فعلاً مجرد

جاكتة على شماعة
يحملها صبى مكوجى،
ووجدى قد نظر إلى
عينيها منتفضًا .

وجدى: جاكت فاضى ؟ ..

- بينما تشبثت هى بيده
تسأله بخفة ..

سامية: صح ؟.. ما بتردش ليه؟.. مش مصدق إنى شايفة؟..أنا شايفة كل حاجة حوالينا ..

-فيبدو مذهولاً، وقد
توقف متسائلاً:

وجدى: يعنى .... ؟

سامية: (مقاطعة) لأ ... برضه كفيفة..

- وإذا به يلوح بكفه أمام
وجهها مباشرة ..
فتفاجئه مبتسمة.

سامية: لأ .. مش معقول كده ..

- فتنتفض يده مبتعدة
بسرعة.. بينما تضحك
هى قائلة :

سامية: ماتستغربش إنى حسيت بإيدك.. أو بريحة المكوة

فى الجاكت.. اللى كان لازم
أسمع معاه صوت كعب
الجزمة، مش شبشب زنوبة
ماشى يجرجر ..

- قطع إلى وجهه ما زال
مأخوذًا

- (مع دخلة موسيقية
مرتفعة على لقطة وجهه،
وتستمر على المشهد
القادم).

- قطع -

مشهد (٤)

نهار/ خارجى

الكازينو على النيل

- القطع إلى لقطة كبيرة ليد وجدى تكتب فى النوتة الموسيقية، نفس اللحن الذى يسمعه قويًا فى الموسيقى التصويرية .. وتنفتح الكاميرا، لتظهر سامية جالسة إلى جواره فى الكازينو، وهو منهمك بالكتابة فى نوتته الموسيقية.
- تتلمس سامية يده فتصطدم أصابعها بالقلم فتسأله ..

سامية: بتكتب إيه ؟ ..

- يبدو كأنه فى لحظة تساؤل هملتية..

وجدى: باكتب : " عاوز أعرف " ..

سامية: تعرف إيه ؟ ..

وجـــدى: تحبى تسمعى ؟

سـامـيـة: ياريت ..

- فيبتسم ويركز نظره على ما كـتـبـه فى النوتة الموسيقية، وتبدأ يداه تنقر على المائدة إيقاع واحدة ونص مستخدمًا فى أدائه الضرب بالشوكة ما بين الأكواب والأطباق وخشب المائدة، بتنويع صوتى إيقاعى ممتع.
- تبتسم سامية .. وهو مستمر فى نقره الإيقاعى المتنوع، مركزًا عينيه فى النوتة وكأنه يضرب الإيقاع المكتوب فيها ..

(ومن خلفية شريط الصوت يدخل التوزيع

الأوركسترالى المصاحب

لإيقاعاته هذه ..)

سـامـيـة: أنا اللى نفسى أعرف ..

وجـــدى: تعرفى إيه ؟

- تمتـد أطراف أصـابعـهـا تلامس وجهه..

سـامـيـة: ياما نفـسى أعـرف شكلك إيه؟..

- فيقبل يدها ..

وجـــدى: وأنا عـاوز أعـرف إيه اللى بيخلينى أهرب م الجواز؟

سـامـيـة: (مبتسمة) مش ها تهرب.

- قطع -

مشهد (٥)

نهـار/ داخلى

غرفة نوم وجدى

- القطع إلى سـامـيـة وكتفاها عاريتان وهى جالسة متجمدة على حافة السرير، وممسكة بقطع ملابسها...

(وقد سكتت الموسيقى) .

- وجدى ينظر إليها من خلفها غير بعيد فى قلق وحيرة .. ثم يهمس مناديا بضعف.

وجـدى: سامية ..

- ولكنها تقاطعه ..

سـامـيـة: إطمن..أنا مش ندمانة ياوجدى..

- يقترب منها:

وجـدى: على إيه؟...

- فيضعف

سـامـيـة: على إنك خدعتنى.

وجـدى: خدعتك؟؟.. أنااتجوزتك على سنة الله ورسوله

-فتبتسم سامية ساخرة بمرارة:

سـامـيـة: صح.. وعشان كده

خدعتنى...

وجـــدى: (بعصبية) يعنى إيه؟...

- سامية ترد بمواجهة

سـامـيـة: يا وجدى أنت اتجوزتنى فى السـر لغـاية مـا تثق فـيـا... اتجـوزتنى بالطريقـة دى لأنها سهلة، وتقدر تتخلص منى بيها ف أى لحظة... زى مـا اتجـوزتنى بكلمـة، تقـدر تطلقنى بكلمة برضه.. سهل إنك تقولها لى فى أى لحظة .. إنتى طالق.. مش كده؟

- يتجـمـد كالمذعـور لهذه المواجهة حتى يتمكن من النطق:

وجـــدى: ولما انتى فـاهـمـاهـا بالطريقة دى، قبلتى ليه؟..

سـامـيـة: لأنى واثقـة من نفـسـى .. واثقـة إنك هـاتثق فـيـا يا وجدى..

وجـــدى: يبقى ما اتخدعتيش

سـامـيـة: أنا ما اتخدعتش.. بس انت

فاهم إنك خدعتنى .. لكن
مسامحاك، لأنى باحبك...

- وعندمـــا بدأت تلبس، ينفض هو رأســـه متسائلاً:

وجـــدى: هاتمشى؟

- سـامـيـة لا تتـوقف عن استكمـال مـلابسـهـا بإصرار.

سـامـيـة: وعــاجـبـك نسـتنى يوم الخميس ده من كل أسبوع ؟ .. أنا باتعـذب فى انتظار إنى أشوفك يا وجدى ..

وجـــدى: حصل وكلمت بابا، لكن ..

سـامـيـة: (مـقــاطـعـة) مـا تكملش .. خـلاص عـارفـة انه رافض جـوازك من واحدة خـريجـة مـلاجئ .. بس لازم نتجـوز رسـمى يا وجـدى .. مفيش حل غــيـر كـده عــشـان يسـيـبـونى أخـرج من دار الأيتام..

وجـــدى: عندك حق يا سامية .. أنا
لازم أضــغط على بابا بكل
الطرق عـــشـــان جـــوازنا
الرسمى يتم ..

- قطع -

مشهد (٦)

ليل/ داخلى

فيللا الأب

- الأب يتحرك بحيوية وهو ينهى ملابسه المتأنقة جدًا.. الكرافتة.. الكولونيا.. إلخ.
- وكلما تحرك خطوات.. إذا بوجدى يتبعه ملاحقًا يريد أن ينطق بشىء.. وعينا الأب تلاحظان ذلك.. حتى يسأله وجدى متشجعًا:

وجدى: إنت ليه ما بتحاولش تتجوز يا بابا؟

الأب: قلتلك مش ممكن أتجوز بعد مامتك الله يرحمها.

- فى اللحظة نفسها التى تناديه امرأة من الحمام.. فيفاجأ الأب بنظرة وجدى.. فيتبادلان

النظرة..

وجدى: المسألة مالهاش دعوة بالوفاء.. انت خايف تتجوز..

الأب: أنا خايف؟

وجدى: أيوه.. خايف تتجوز واحدة تخونك، زى ما انت بتشترى كل دول.. مش كده؟... آدى نتيجة المجتمع اللى انت بتشارك فى صنعه.. إنك انت نفسك فى أزمة ثقة.. مش قادر تلاقى واحدة تثق فيها..

- يتوقف الأب عن الحركة، ويلتفت إلى وجدى بتأمل عميق.

الأب: اللى يلقط الإحساس ده، لازم يبقى هو نفسه عايشه..

- ثم يعاود الأب حركته متحدثا..

الأب: ع العموم سلاح الحذر فى الستات مطلوب .. يعنى أنا أو أنت عندنا حق ..

وماتقلقش ..

- ثم يحيط كتف وجدى بذراعه وقد اقتاده إلى الداخل ..

الأب: دلوقتى تقدر تسمع كلامى، واعلمك إزاى كل شىء ييجى بالسياسة والهداوة ..

- قطع -

مشهد (٧)

نهار/ خارجى

الكازينو

- القطع إلى لقطة كبيرةً ليد وجدى تكتب لحنًا فى النوتة الموسيقية، إلى جوار الراديو الترانزستور وبه نشرة الأخبار

- (وقد انبعث اللحن الموسيقى ومعه صوت نشرة الأخبار) .

- عند المدخل تستقبل الكاميرا وصول سامية إلى الكازينو..

- تتابعها الكاميرا بين المقاعد المشغولة بالرواد حتى تمر بالمائدة الوحيدة الخالية.. فإذا بسامية تجلس إليها وبلا قائد وكأنها كانت

تبصرها من بعيد..

- زوم إن ســــريع على وجــدى، نفــاجــأ بأنه جــــالس على المائدة البـعـيـدة عنهــا.. يبـدو مهوش الشعر فى حالة غير طبيعية، وقد توقف عن الكتــابة فى النوتة، مـرتبكًا وهو يتلفت حوله فى حــذر.. وعـــيناه ناحيتها ، يرقبهـا وهو منكمش فى نفـســه.. حـيث يبـدو أنه يتهـرب منها..

- (اخـتـفت الموسيـقى، ولا يبقى إلا صـوت النشرة، مع أصوات الأطباق وضـوضـاء زحام الكازينو)

- لقطة كـبـيـرة لأذنهــا الشمال متنصته بتركيز فى مقدمة الكادر.. بينما

زحـــام الكازينو يشـــغل
امـتـداد خلفـيـة الكادر
بمؤثراته الصوتية..
- نفس اللقطة لأذنهـــا
اليـمنى مـركـزة بنفس
التنصت..
- وجدى يشير للجرسون
الذى يصل إليه فيهمس
وجدى بحذر شديد .. **وجـــدى:** الحساب..
- حـركة التفـات تلقـائيـة
بأذنهـا فى اتجـاه صوت
همـــســـــة وجـــدى
للجرسون..
- ووجدى يلتفت ناحيتها
فى نفس اللحظة مفاجئًا
لتنبهها السريع إليه، ثم
ينظر إلى الجرسون فى
غيظ وهو يدس الفلوس
بسرعة فى يده .. و يمط
شفتيه فى استغراب..

وهو يقول له.. **الجرسون:** حـــالاً هاجـــيب البـــاقى لسيادتك...

- ولكن لا رد.. وتكاد دمعة تند من عينيها .. إلا أنها تكتم انفـــعـــالهـــا .. ثم تتحسس الساعة بيدها.. وتجمع حاجياتها ثانية من على المائدة فى يأس وأسى..
- وعلى بعـــــد تكشف الكامـيـرا عن وجدى ما زال موجودًا وهو يأخذ الباقى من الجرسون فى صمت وحذر، وعندما يراها منصـرفة يشعـر بالاطمئنان.
- وسـامـيـة قـد أخـذت طريقها متجهة إلى باب الخروج.. مارة بوجدى..
- وهو من ناحيته عندما

وجدها تقترب منه جلس
فى الترابيزة الخالية
المجاورة له، منكمشًا فى
نفسه مخافة أن تكشفه..
- وتمر إلى جواره تمامًا،
وتتخطى المائدة، بينما
يكتم أنفاسه، فى نفس
اللحظة التى فاجأته
بشكل عصبى أنها
جلست على نفس موائده
بعد أن وصلت إلى
الطرف التالى منها فى
صمت، حيث اتضح أنها
كانت فى طريقها تقصد
نفس موائده.
- فتنزل عليه المفاجأة
كالصاعقة.ويحاول أن
يصمت تمامًا، متلفتًا
حوله فى حذر مستعدًا
للهرب.

- ولكن نبـرتها الحاسـمـة تستوقفه

سـامـيـة: أنا آسفة .. مش هاسمحلك تهرب، لأنك بتحبنى.. وها تقول لبابا إنى هاقابله الخميس الجاى .. ما تتاخدش .. جايز لما يشوفنى بنفسه قلبه يحن وينسى حكاية إن أنا بنت خريجة ملاجئ ..

- فيقف وجدى متصنعًا القوة..

وجـدى: فعلا لازم أخليه يشوفك .. لازم تقابليه الخميس الجاى..

- قطع -

مشهد (٨)

نهـار/ داخلى

غرفة مكتب والد وجدى

- قطع إلى الأب الجالس إلى مكتبه ينهض لاستقبالهما، بينما يبادر وجدى بتقديمه ..

وجـدى: بابا .. ودى سامية

- فيصافحها الأب بروح عالية ويتأملها بنظراته..

والد وجدى: ما شاء الله ..

- تبتسم سامية فى سعادة متوترة ..

- ويلتفت الأب إلى وجدى

الأب: عندك حق تركب دماغك.. مش قلتلك كل شىء بيجى بالسياسة والهداوة ..على بركة الله.. يا لله متضيعوش وقت.. اسبقونى وأنا هاحصلكو ع النادى..

- فيستديران منصرفان بتشابك أيديهما، بينما

يرقبهما الأب من الخلف

أثناء انصـرافـهـمـا .. و

يتمتم لنفسه .. **الأب:** على بركة الله

- (مع القطع إلى صـــوت

دفوف الزفة) .

- قطع -

مشهد (٩)

ليل/ داخلى

صالة شقة وجدى

- الكاميرا متابعة أيديهما المتشابكة فى السير معًا، ولكنها هذه المرة بملابس العرس

- (مع صوت دفوف الزفة)

- الأب يستوقفهما، ويقبلهما، ثم يلوح مودعًا، وينصرف إلى الممر، حتى نسمع صوت غلق باب الشقة .

- (صوت غلق باب الشقة تسكت معه أصوات دفوف الزفة)

- وجدى وسامية يسيران فى اتجاه باب غرفة النوم، دون وجود أحد فى الشقة.
- الكاميرا تثبت مكانها لتتركهما يتقدمان فى

اتجـاه حــجـرة النوم فى
منتـصف عـمق الكادر ..
حـتى يفـتـح لهـا وجـدى
البـاب، فتدخل، ويتبعها
وقد أغلق الباب خلفه..

- قطع -

مشهد (١٠)

ليل/ خارجى

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى وجهها متطلعة إليه، والكاميرا تنفتح عليهما وهما بملابس الزفاف، حيث يرفع بيده النظارة عن عينيها، فتبدو على التوّ كما لو كانت تنظر إليه بعينين مبصرتين..
- وبينما يفاجأ ببريق عينيها الجميلتين يتمتم لها

وجدى: متهيأ لى إنك شايفانى كويس

سامية: يا ريت تصدق إنى فعلا شايفاك...

- وتضحك برقة
- ثم فجأة ينقض عليها..
- وقبلة حارة.. ويسقطان على السرير.

- قطع -

مشهد (١١)

نهار/ خارجى

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى انفـــراج باب غرفـة النوم، والكامـيرا تستـقـبل خـيـالات القـادمـين، ثم يضـاء زر النور فتضاء الغرفة، فإذا بالقـادمين هما سامية والأب، وهى بملابس خروج (حيث الآن مشهد جديد نهار)..
- ويسـارع الأب يساعـدها فى خلع البـالطو عن كتفيها، مع ابتسامتها بلا كلفـة بينهما، وهى تقول له فى تدلل:

سـامـيـة: مش وعدتنى بهدية جديدة الأسبوع ده؟.

الأب: أنا عند وعدى يا حبيبتى

سـامـيـة: إمتى؟

- قطع -

مشهد (١٢)

ليل/ داخلى

أمام باب الشقة

- قطع إلى خارج باب الشقة .. حيث وجدى يخرج من جيبه مفتاح الشقة في حذر، وإلى جواره البواب حاملا حقيبة السفر مهللا ..

البواب: ألف حمد الله ع السلامة ياأستاذ .

وجدى: هس .. وطى صوتك .. عاوز اخليها مفاجأة ..

البواب: (هامسًا) دى الست الهانم حاتطير م الفرحة

وجدى: (هامسًا) مع السلامة أنت .

- فينصرف البواب، بينما يفتح وجدى الباب فى حذر وعلى وجهه ابتسامة فرحة ويدخل متلصصًا على أطرافه، وقد أغلق الباب خلفه فى حذر .

- قطع -

مشهد (١٣)

ليل/ داخلى

صالة شقة وجدى

- بنفس الحذر المتلصص، وجدى يسند حقيبة السفر الصغيرة .. ثم يبدأ يجول الشقة فى صمت وحذر، حتى تستوقفه مفاجأة ضحكة سامية منبعثة من حجرة النوم ..
- فيتجمد مكانه للحظة مستفسرًا وهو يطرق أذنيه تمامًا فيسمع صوت أبيه مداعبًا ..

الأب: ما أنا بقالى ست أشهر.. إشمعنى النهارده بتشكرينى؟

- قطع -

مشهد (١٤)

ليل/ داخلى

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى سامية مع الأب فى حجرة النوم يساعدها باقتيادها إلى الفراش، بينما هى ترد على كلماته التى سمعناها.

سامية: عشان ابتديت أحس انى باحبك حقيقى .. من كل قلبى..

- فيأخذها بين ذراعيه ويساعدها على النوم على السرير، وهو يقول لها فى رقة ..

الأب: دانا أديكى روحى يا حبيبتى..

- قطع -

مشهد (١٥)

ليل/ داخلى

الصالة

- قطع إلى وجـــدى فى الصالة وهو يقترب أكثر من باب حـــجــرة النوم مـــحـــاولاً أن يتـــســمع الكلمـات التى أصبـحت همـسًـا .. ولكنه فـجـأة يتجمد مكانه على صوت انطلاق ضحكتها فجأة..
- فـتـدور الدنيـا برأسـه ... وتدور الكاميرا حوله فى ديناميكيـة مـعبـرة عـمـا يجيش بداخله ..
- وفى قـــمـــة كـــريشندو انفعاله يلمح أمامه على مـائدة التليـفـون خنجـر فـــتـــاحـــة مظاريف .. فـيـمـسكه أمـام عـينيـه يتأمله.

- وسـرعـان مـا يرشق
الخنجر بعنف فى خشب
سطح المائدة .. وكـأنهـا
لحظة إفـراغ انفـعـالى
حادة.

- قطع -

مشهد (١٦)

ليل/ داخلى

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى انتفاضة سامية على أثر سماع الصوت..

سامية: فيه حد بره يا عمو...

- الأب يسرع يكمم فمها برفق ليمنعها من الكلام.
- لحظات صمت..
- ثم يبدأ الأب فى فتح الباب بحذر ..
- بينما هى مجمدة فى ذعر، ثم تبدأ النزول من السرير بحذر لتتبعه..

- قطع -

مشهد (١٧)

ليل/ داخلى

غرفة نوم وجدى والصالة

- الأب وسامية يسترقان
السمع وهما خارجان إلى
الصالة فى حذر.
- يقع نظر الأب على
الخنجر المرشوق فى
المائدة..
- يؤخذ..
- يتوقف مستطلعًا أرجاء
الصالة .. دون أن يظهر
وجدى..
- الأب ينزع الخنجر برفق
من المائدة، دون أن تشعر
هى بذلك..
- ولحظات توتر..
- فجأة.. ينتفضان على
صوت الانغلاق العنيف
للباب الخارجى للشقة.. ص.الحاجب: محكمة ..

- قطع -

مشهد (١٨)

نهـار/ داخلى

قاعة المحكمة

- الكامـيـرا تسـتـعـرض الحضور بقاعة المحكمة، حـتى تصل إلى المنصـة، والقاضى يعلن:

القـاضى: أدخلوا المتهم..

- والمفاجأة .. يقتاد الحرس المتهم إلى داخل القفص، فـإذا به وجـدى بمـلابس السجن..
- وقد انهالت عليه كاميرات التصوير والفلاشات...

- قطع -

مشهد (١٩)

نهـار/ داخلى

أمام باب شقة وجدى

- قطع إلى غلق باب الشقة، وسـامـيـة مـهـرولة فى عصبية وذعر، يساعدها البواب.

سـامـيـة: اتأخرت ع الجلسة..

البـــواب: التـاكـسى جـاهز تحت .. دقـيـقـتـين وتوصلى، ربنا يستر...

- قطع -

مشهد (٢٠)

نهـار/ داخلى

قاعة المحكمة

- القطع إلى لقطة كبـيـرة لعدة ضربات متتالية من المطرقة الخشبية، بينما تنفتح الكاميرا على وكيل النيابة.

والنيـابة: وبناء عليه .. فإنى بـاسم الحق وباسم القـانون .. أطـالب بالإعـدام شنقـًا جزاءً لـهذا المجرم الشرس قاتل أبيه ..

- وإذا بوجـدى فى قـفص الاتهام مُطَأطأ الرأس .

- قطع -

مشهد (٢١)

نهار/خارجى/داخلى

داخل تاكسى / شوارع

- الكاميرا من المقعد الخلفى للتاكسى تستقبل سامية مهرولة، والبواب يساعدها حتى تجلس ويغلق لها الباب.

سامية: ع المحكمة بسرعة يا اسطى..

- وقد انطلق التاكسى على الفور.
- لقطة كبيرة لوجه سامية المتوتر الملهوف .. لكن على وجهها حالة انتباه مفاجئ على صوت السائق .

ص.السائق: هانلحق بإذن الله ..

- وسامية تذعر ..

سامية: مين ؟ ..

- فتكشف الكاميرا عن مفاجأة أن السائق هو الأب بنظارة وبيريه على

الرأس ..

الأب: امسكى أعصابك ومفيش داعى للتهور.

سامية: إنت ؟

الأب: أنا زيى زيك شفت صورتى فى الجرنال وأنا فى اسكندرية ..

- سامية منزعجة تصرخ بعصبية..

سامية: إيه الحكاية ؟

الأب: دلوقتى نعرف ..

سامية: طب اجرى شوية، ظهورك هايحل كل حاجة ..

- فإذا به وقد فرمل السيارة ..

الأب: لألأ .. قبل ما نعرف، لازم نتفق إن كل شىء بالسياسة والهداوة..

- تهم بفتح باب السيارة ..

سامية: هى لسه فيها هداوة ؟

- فيمد ذراعه يوقفها بعنف ..

الأب: استنى ..

- ثم انطلق بالسيارة ..

- قطع -

مشهد (٢٢)

نهـار/ داخلى

قاعة المحكمة

- وكيل النيابة مستمر فى خطابه

والنيـابة: لقـد ظهـرت الحيـثيـات واضـحـة جلية أمـام سـيـادتكم بحـيث لايجـد المجـرم العـاتى أى حـجـة للدفـاع عن نفسـه.. ومن ثـم لا يصبح هناك مناصًا من حكم الإعدام.

-

- فى اللحظة نفسها نفاجأ بـالأب يـدخـل مـن بـاب القـاعـة ومـعـه سـاميـة مـتسللين حـريصين على ألا يلفـتـا نظر أحـد.. وهما متنكران بالنظارات وأغطية الرأس ..
- يجلسـان فى آخـر صف

من قاعة المحكمة فى صمت وتسلل .. فتسارع سامية بالهمس للأب ..

سامية: مش هاتتكلم؟

الأب: لو أظهرت نفسى واتكلمت . هيضطر هو كمان يتكلم ويعملها فضيحة ..

سامية: خايف م الفضيحة .. إشحال لو ماكانش ابنك ؟

الأب: ده مش وقت الأبوة والبنوة يا سامية .. رأسمالى هو سمعتى قبل فلوسى .

سامية: طب اعمل أى حاجة..

الأب: كل شىء ييجى بالسياسة

- وكيل النيابة مستمر فى خطابه

والنيابة: إننا لا نستطيع أن نعتذر للإنسانية عن هذه الفعلة الشنعاء إلا بإعدام هذا المجرم الذى قتل أبا كان المفروض أن يعتز بأبوته له

.. لقد كان رحمه الله رجلاً عظيمًا يقدم للوطن أعظم الخدمات .. وكان عطوفا على الفقراء والمساكين.. أحبهم فأحبوه .. هاهى واحدة بينكم ستستمعون إلى شهادتها على المجرم .. سوف تقص لكم ما يدمى قلوبكم .. فلتسمحوا بالاستماع إلى شهادتها .. السيدة صفية محمد على .

- فيشير القاضى إلى الشاهدة..

القاضى: فلتتفضل بشهادتها .

- فتنهض صفية من مكانها وقد اتجهت إليها الأنظار مع جو الهمهمة..

- وهى فى ملابس ريفية متوسطة العمر متشحة بالسواد .. على وجهها

البـــراءة رغم أنوثتـــهـــا الصارخة..

- تتجـه إلى المنصـة حـتى تأخذ مكانها وهى تمسح دمـعـة رقـيـقـة من على خدها..

- فيشير إليها القاضى..

القـاضى: قـولى والله العظيم أقـول الحق.

صـفـيـة: والله العظيم لأقـول الحق. ولو إنى مش مـحـتـاجـة لحلفـان يا سـعـادة القـاضى ده أنـا أقـول الحق فى الحكايـة دى ولو على رقبتى يـا بيه .. هو إللى عـاشـر المرحوم يقـدر ينساه ..

-ثم تنخرط فى بكاء شديد بحرقة وألم.

- وإذا بالمفـاجأة على وجه الأب دون أن يتـمكن من

إبداء حركة .. كذلك المفاجأة على وجه سامية التى تهمس له بمفاجأتها.

سامية: مين دى ؟

الأب: ما أعرفهاش .. لكن عجيبة إنه وش وجدى فى القفص مش مستغرب ولا حاجة .. كأنه يعرفها فعلاً ..

- ولقطة لوجه وجدى فى القفص مطأطئ الرأس لا يشعر مثلهما بأى نوع من المفاجأة .

- وصفية تسترسل فى حرقتها وألمها .

صفية: ربنا يجازيه إللى كان السبب وينتقم منه .. ربنا على الظالم.

- وهى تنظر نظرات الغل ناحية وجدى القابع فى قفص الاتهام مطأطأ الرأس فى خجل لا يبدى

أى حراك .

- ثم تتابع صفية حديثها إلى القاضى .

صفية: الله يرحمه .. من شدة حنيته على وانا حتة شغالة لا راحت ولا جت .. ماخلانيش أشعر بالفرق اللى بينى وبينه.. حسيت إن الراجل بيحبنى من كل قلبه .. أتارى إحساسى ماكدبش ..أى والله ومااليكو على حلفان .. ولو مش مصدقنى إسألوا ابنه ده نفسه .. لأن ده كانت عينه زايغة فيا وبيناوشنى .. لكن الله يرحمه كان طول عمره بيحمينى منه .. قوم يظهر يا سيدى إن المرحوم كان بيحبنى واعر .. اتاريه ابتدا يغير عليا من ابنه دهه ..

وأنـــا ولا فى بالى ده ولا
ده.. أنا نيتى سليمة.. لغاية
ما المرحوم فى مرة لقيته
بيطلب منى أتجوزه ..
فرفضت طبعًا لأنى
متجوزة .. ساعتها غلط
المرحوم وفكر فى حاجة
وحشة يعملها معايا ..
طبعًا رفضت بينى وبينك يا
سعادة القاضى .. كانت
دى هى العيبة الوحيدة إللى
شفتها منه ..

- بينما على وجه الأب نلمح
انفعالا لعدم التصديق
والذهول لما تحكيه
صفية، حتى أنه يلتفت
إلى سامية إلى جواره
ولكنه يفاجأ بدمعة تسيل
منها وهى صامتة
فيسألها هامسًا ..

الأب: أقسم لك أنى ما أعرفها

ولاشفتها قبل كده .

سـامـيـة: وسيادتك فـاهم إنى باغير عليك؟

- وصـفـيـة مـسـتـرسلة فى حديثها بطلاقة

صـفـيـة: من غير العيب ده -المرحوم عـمـره مـا كـان يتعـاب فى حـــاجـة أبدًا .. إلا طول عمره كريـم وحنين وقلبـــه طيب.. ومـا كـــان يجيب لى إلا كل شـىء طـيب .. إشـى هدم حـريـر وإشى حلويات مـن بتـــاعـة الشـام.. ومـشـبـعنى من انصـاص الجنيـهات والجنيـهـات إللى كـان بيـديهـالى.. آى والنبى ربـنـــا يـرحـمــه ويحـسـن إليـه.. الفـاتحـة على روحـه بسم الـ ....

- ثم تتابع صفـيـة تمتمتها فى قراءة الفاتحة..

- بينما يستمر الأب فى حيرته وذهوله وقلقه ليسأل سامية.

الأب: طب بتعيطى ليه ؟

سامية: أنا رحت ضحية زى دى بالظبط.

الأب: يا قولك ماعرفهاش .

سامية: هاتكلم أنا ما دام إنت مش عاوز تتكلم.

الأب: ها تبقى إنتى الخسرانة.. ما اعتقدش إنه ها يقبل بعد كده ترجعى بيته، لأنك ها تبقى فى نظره ملوثة..

سامية: ودلوقتى أنا مش ملوثة؟

الأب: من غير فضيحة ممكن كل شىء يتداوى .. بالسياسة..

- وإذا بالشخص الجالس أمامهما (وحيد عزت) يشير إليهما بقلم فى يده

دون أن يلتفت إليهما .

وحيد: وطوا صوتكم شوية والله، خلونا نسمع القضية

- فيصمتان وسامية غير قادرة على مقاومة انفعالها.
- بينما صفية متابعة استرسالها فى الكلام

صفية: آخر مرة شفت فيها المرحوم.. كانت ساعة ضهرية .. ويومها حاول يغلط معايا زى ما أتعود معايا قبلها كذا مرة .. لكن طبعًا مارضيتش وخرجت .. أنا خرجت من هنا وسمعته بيهلوس من هنا ..

- وتبرق عينا صفية وتصمت.. ولحظة صمت فى القاعة.. ولكن القاضى يستطردها..

القاضى: سمعتيه قال إيه ؟

صفية: لازم أخلص منه..لازم أخلص منه..

القـاضى: دا المرحوم إللى قال كده ؟

صـفـيـة: أيوه يا سعادة القاضى .

القـاضى: وبعدين؟

صـفـيـة: وانا خارجـة قعدت افكر... طب هو ابـنـه عـمل إيـه؟.. يكونش الراجل افتكر إن بينى وبين ابنـه حـاجـة؟.. قلت جـايز يا بت يا صـفـيـة برضـه... حيث كـده يـبـقى لازم الراجل غـيـران من ابنه..........

- قطع -

مشهد (٢٣)

نهار/خارجى

حديقة فيلا وجدى
(بالمقطم، أو الساحل الشمالى، أو البحر الأحمر)

- يظهر وجدى من وجهة نظر صفية فى الحديقة وهى قادمة إليه، بينما هو ممسك بفأس يسوى تراب الأرض....

- تصل إليه صفية ..

- فيرتبك وجدى قليلاً ... فتسأله ..

صفية: مالك مش على بعضك كده ليه يا أستاذ وجدى؟

وجدى: أبدا

صفية: أمال فين أبوك ؟

وجدى: أبويا سافر يا صفية ....

صفية: ده أنا لسه سايباه دلوقت أهه .

وجدى: و مش هايرجع خالص .

- فتبدو المفاجأة على وجه

صفيـــة و قد سقطت من
يدهـا الحـاجـيـات التى
تـحـملهـا على الأرض
إلـــى جــوار قـدمـيـهـا
حـــيـــث أطـراف مـــن
مـلابس مـدفـونة مـا زال
يظهر منها شىء ما ... و
لكنهـا لا تلتـــفت إلى
الأرض وإنما تـنظـر إلـى
وجدى متسائلة.

صـفـيـة: مش معقول ....

وجـــدى: إيه إللى مش مـعقول فيها ياصفية؟

صـفـيـة: يا ريت تخلينى أسافر له .. إنت عـارف قد إيه باعزه...

وجـــدى: للدرجة دى يا صفية؟

– فتبدو أمامه صفية أكثر استعطافا..

صـفـيـة: ع الأقل يلاقـــينى جنبـــه أسند لـــه صدره لما يكح.

– فيرد عليها بحزم ..

وجـــدى: مش هـابرجع يا صـــفـــيـــة .. بالعربى مش حاتشوفيه تانى .

- فتدمع عيناها وتكتم بكاءها وهى تنحنى على الأرض فى لحظة حزنها لتتناول الأشياء التى سقطت من يديها ..
- فإذا بنظرها يقع على طرف الملابس البارزة من تحت التراب حيث دفنها وجدى .. خاصة بعض خصلات شعر الذقن...
- فتنظر إلى وجدى جاحظة فى ذهول.. تنطلق منها صرخة مجلجلة..

صفية: قتلته .. قتلته .. عم السيد يا حبيبى .. قتلك الجبان.

- وأخذت تلطم وجهها ..
- بينما يقف وجدى مأخوذًا .. و هى تهرول مسرعة إلى الخارج فى

ذعر .وصرخاتها تجلجل
فى الجبل.. و هو يحاول
اللحـــاق بهـا .. دون
فائدة...
- بينما ظهر أفراد قلائل
عند الباب، وهى خارجة
تتصايح مجلجلة..

صفية: القاتل..القاتل.. القاتل..قتل أبوه الجبان

- قطع -

مشهد (٢٤)

نهـار/ داخلى

قاعة المحكمة

- قطع إلى صـفـيـة فى المحكمـة منفـعلة تنطق بنفس الطريقة..

صـفـيـة: قتله الجبان .. قتله ..

- وهى تشير إلى وجدى فى قفص الاتهام حيث يظل مطأطأ الرأس ..
- والأب فـى ذهـول لمـا يسمعه، وكذلك سامية..
- ووجدى قد انفجر صائحًا فى هستيرية جنونية.

وجـدى: أنا برىء..

- فـيـضـرب القـاضى بالمطرقـة فى اسـتـفـزاز وهو ينظر إلى وجدى..

القـاضى: اسـمع يا ابنى.. إصـرارك على الصـمت وفى نفس الوقت تصـرخ إنك برىء، مش ح يفـيـدك .. للمـرة الألف باقـولك، إذا كنت

بريء، ساعدنى أثبت براءتك.

- ولكن وجدى يطأطئ.. بينما يرقبه القاضى فى انتظار، حتى يفاجئه وجدى فى هدوء تشوبه رنة استعباط..

وجدى: أقولك.. ما عنديش مانع

- ويبدو القاضى على معرفة بطبيعة شخصيته حيث يعلق فى هدوء

القاضى: طب كويس قوى.. ممكن بقى تدى المحامى بتاعك فرصة الدفاع عنك؟

- فيفاجئه وجدى..

وجدى: لأ..

- فيضغط القاضى على شفتيه غيظًا حيث يتحدث إليه فى هدوء تشوبه لهجة التهديد..

القاضى: أنا تخطيت كل الأصول عشان أديك فرصتك.. ورغم كل اللى حصل فمازلت باقولك طلباتك إيه؟

- فيبتسم وجدى بنوع من الاستهبال..

وجـــدى: نتناقش منى ليك من غير وسيط..

- عينا القاضى فى تفكير وهو كاتم غيظه، ثم يعلن لوجدى بنفس الهدوء..

القـاضى: موافق..

- فيبادر وجدى بنوع من البجاحة..

وجـــدى: على شرط

- فيتنهد القاضى..

القـاضى: إيه تانى؟

وجـــدى: تسيب المناقشة للنهاية.

القـاضى: بس يكون فى علمك، دى آخر فرصة.

- وجدى وهو يسترخى قائلاً..

وجـــدى: يبقى اسمع الحكاية اللى هاقولها، وأنت عليك تحكم..

القـاضى: اتفضل..

- والأب وسامية والقاعة

كلها منتبهة إليه..

- والقاضى يرقبه فى انتظار.. إلى أن يلتفت إليه وجدى متحدثًا بلا كلفة.

وجدى: شوف بقى يا سيدى.. الحكاية دى بعد سنة واحدة من جوازى..

- وقد انشد وجه سامية إليه..

- ثم تتغير ملامح وجهه فى نوع من الشرود وهو يكمل..

وجدى: فى ليلة من الليالى.. زى أى ليلة فى حياتى..

- والكاميرا تقترب منه زوم بطىء وهو يحكى..

وجدى: كان فيه لحن جديد بيتولد فى دماغى..

- قطع -

مشهد (٢٥)

ليل/ داخلى

حجرة نوم وجدى

- قطع فلاش باك إليه
جالسًا فى نصف رقاد،
وإلى جواره سامية على
الفراش مستغرقة فى
النوم .. أما هو فبكامل
ملابسه مرتديا البلوفر
وفى يده نوتته الموسيقية
الصغيرة والقلم .. يبدو
شارد العينين بشكل
حالم.. بينما صوته
مستمر من المشهد
السابق..

وجدى: كنت مبسوط ومستعد أعمل
أى حاجة عشان اللحن
يكمل ..

- يلتفت ناحية زوجته
الجميلة سامية الراقدة
إلى جواره .. يتأملها

لحظة، ثم يميل إليها،
يطبع قبلة صامتة
وحنونة على وجهها مع
حرص ألا يوقظها..

- ينهض من على الفراش
بنفس الحرص ويرتدى
حذاءه..

- يتناول من على الشماعة
جاكتة ويرتديها فوق
البلوفر .. ثم يتناول
القلم و نوتته الموسيقية
ويضعهما فى الجيب
الداخلى للجاكتة..
ويخرج ..

- قطع -

مشهد (٢٦)

ليل/ خارجى

شارع فى وسط القاهرة

- قطع إلى الشارع فى الليل.. والحركة ساكنة تمامًا .. والظلام مسيطر، فيما عدا بعض البقع الضوئية المتناثرة هنا وهناك، ولا صوت إلا وقع أقدامه وهو مقبل من خلفية الكادر..
- وتتابعه الكاميرا متمشيًا خلال الشارع فى شبه لحظة عبثية ..
- يقع نظره على مدخل بار متوسط الحال ..
- فيتوقف وينظر إلى مدخله فى لحظة تردد.. وسرعان ما يحسم أمره ويدخل..

- قطع -

مشهد (٢٧)

ليل/ داخلى

البار

- قطع إلى البار من الداخل .. ووجدى يدخل مارًا بين موائد الجالسين من مستويات طبقية عادية.. فى لحظات مرح..
- ويصل إلى أحد مقاعد البار، ويجلس مطرقعًا بإصبعه للبارمان.

وجدى: واحد بيرة ..

- ثم يركز وجدى نظره على المرآة المواجهة له، حيث يرى من خلالها كل ما يجرى خلفه فى الصالة .. فيستعرض بنظره نوعيات الجالسين على الموائد، حتى يرسو نظره فجأة على فتاة جميلة جدًا تجلس وحيدة على

مـائدة وأمـامـهـا شـوب
بيرة..

- يركز وجدى نظره عليها
في اهتـمـام، حـيث يرى
في شكلهـا ومظهـر
ملابسها اختلافًا واضحًا
عن نوعية رواد هذا البار
الفـقـيـر، فـلا يبدو أنها
واحدة من بنات الليل ..
كما أنها الفتاة الوحيدة،
بينما جـمـيع الجالسين
من الرجـال.. وتظل
عـيناها شـاردتين في لا
شيء..

- فجأة تلتقى عيناها بعينى
وجدى من خلال المرآة ..

- فـيلتـفت وجـدى خلفـه
ناحيتـهـا.. فتشيح عنه
بنظرها ولكن بطريقـة
مؤدبة ..

- فيعود هو ينظر إلى المرآة
أمامه .. فإذا بعينيها
تعود لتلتقى بعينيه ثانية
من خلال المرآة ..
- يشرب وجدى جرعة من
البيرة ثم يعود بعينيه
إليها ثانية فى المرآة
فيجدها مركزة فى عينيه
.. فإذا به يستدير خلفه
ناحيتها .. دون أن تشيح
بوجهها عنه كالمرة
السابقة ..
- فيعود وجدى بنظره إلى
المرآة.. فما أن يشرب
جرعة من البيرة حتى
يدعوها بإشارة من يده
لتتفضل إلى جواره على
البار ..
- إذا بها تنهض من مكانها
فى بساطة شديدة

وتأخذ طريقها ناحيته
فى خطوات بطيئة
متزنة.. وهو يرقب
قدومها إليه من خلال
المرآة .. حتى تصل هى
ثم تجلس إلى جواره ..
- فيشير على الفور إلى
البارمان .. | **وجدى:** واحد بيرة ..
- ثم يلتفت إليها فتلتقى
عيناه بعينيها المركزتين
فيه .. فيسرع بتقديم
نفسه لها هامسًا . | **وجدى:** وجدى السيد ..
- فتبتسم فى رقة مؤدبة .. | **سوزى:** أهلا ..
- بينما يقدم البارمان
البيرة .. فيصب لها
وجدى (شوب)، حيث
تأخذه وترفعه .. | **سوزى:** فى صحتك .
- فيرد عليها وجدى بكأسه | **وجدى:** فى صحتك .
- ويشربان من البيرة .. ثم
يسألها وجدى فى رقة ..

وجــــدى: مش نتعرف .

ســــوزى: سوزى حمدى ..

وجــــدى: أهلاً سوزى

- فيبتسم وجدى ..

- ويصـــمــتــــان لحظة ..

وكـلاهمـا مُطـأطَـأ الرأس

وعـيـونهـمـا بعـيـدة عن

بعض فى شـبــه تفكيــر

حــتى يقطـع وجــــدى

الصمت حيث ينظر إليها

هامسًا..

وجــــدى: مش باين عليكى ..

ســــوزى: رغم إنى قـاعـدة فى مكان زى ده؟

وجــــدى: مـا أنا باسـأل، إزاى تنزلى فى وقت متأخر زى ده؟

ســــوزى: نفس السـبب اللى نزلك دلوقتى..

وجــــدى: أنا مش عـــارف إيه إللى نزلنى..

ســــوزى: ولا أنا.

- فيبرق بعينيه فيها ضاحكا مبتسمًا فى إعجاب وتيه ثم ينطق متهللا ولكن فى همس..

وجــدى: إنتى زى حالاتى .

ســوزى: أنا شايفة كده برضه ..

وجــدى: ماتيجى نخرج من هنا ..

ســوزى: أنا باقول كده برضه ..

- فيسرع بدفع الحساب .. ويصطحبها ويخرجان فى انطلاق واضح .

- قطع -

مشهد (٢٨)

ليل/ خـارجى

شوارع فى القاهرة

- قطع إليهما يسيران إلى الشـارع المظلم و سـوزى تنتفض مبتسمة

سـوزى: برد

- **فيبتسم لها وقد أسرع بخلع جاكتته ثم يضعها على كتفها فى حنان .**
- وقد تابعا سيرهما يتبادلان النظرات والابتسامات التى تتدرج إلى ضحكات صافية..
- يخرجان من شارع إلى شارع (فى فوتومونتاج) .

- (مع موسيقى تصويرية)

- حتى يجلسا على أحد الأرصفة فى إنهاك واضح من كثرة السير رغم الابتسامات والنظرات الحالمة

المتبادلة بينهما ..

ســـــوزى: مـتـهـيـألى نـروّح عـشـان نستـريح بقى..

وجــــدى: أوصلك

ســـــوزى: بعيد عليك ..

وجــــدى: فين؟..

ســـــوزى: بنسيون روز فى قلب البلد .

- فيبادر باقتيادها بسرعة مرحة، وقد ابتعدا فى خلفية الكادر المظلمة .

- قطع -

مشهد (٢٩)

ليل/ خارجى

أمام مدخل عمارة بها البنسيون

- قطع إلى لقطة قريبة لمدخل عمارة .. وبين يفط المدخل تظهر اليافطة المكتوب عليها "بنسيون روز" الدور الثانى..
- فيظهر وجه سوزى فى نفس الكادر متهللة مع وجدى الذى يودعها عند السلم بنفس التهلل .

وجدى: باى باى

سوزى: باى باى

- وتصعد سوزى إلى داخل العمارة، بينما تظل الكاميرا متابعة لوجدى وهو منطلق فى الشارع بنشوته وهو يصفر لحنا بفمه.

- وبعد أن يبتعد فى الشارع قليـلا .. إذا به يتـوقف فجأة متحسسًا صدره..	**وجـــدى:** الجاكتة ..
- ومـا أن يهم بالاسـتـدارة للرجـوع .. حتى يتـوقف ثانية..	**ص.وجـدى:** أقـولك؟ خليـهـا لبكرة .. فرصة اشوفها
- فـيـتـابع سـيـره، وقـد بدأ يصــفــر اللحن بنفس السـعـادة .. مـختـفـيًا فى خلفية الكادر..	

- قطع -

مشهد (٣٠)

نهـــار/داخلى

سلالم عمارة بنسيون روز

- قطع إلى وجدى وتتابعه الكاميرا أثناء صعوده السلالم- مستعرضًا أبواب الشقق، حتى يتوقف عند باب " بنسيون روز " ثم يضغط على زر الجرس .
- ينفتح باب شقة البنسيون فتظهر سيدة عجوز تستقبله بابتسامة .

العجوز: أهلا

- فيسألها بنوع من الاحترام والابتسام ..

وجدى: عاوز مودموازيل سوزى .

- وجه السيدة وهى ترد عليه مبهوتة .

العجوز: بتقول عاوز إيه؟

وجدى: عاوز أقابل سوزى .. أنا صديقها

العجوز: مدموازيل سوزى حمدى

ماتت من عشر سنين يا أستاذ .

- فإذا بالمفاجأة تدهم وجهه ..

وجدى: ماتت ؟

العجوز: من عشر سنين. تلزم خدمة تانية ؟

وجدى: دى كانت معايا إمبارح بالليل .

العجوز: أنت مجنون ؟ ..

- تمط السيدة شفتيها باستغراب و تغلق الباب فى وجهه.

- ويستدير وجدى لينزل السلم فى حالة ذهول.

ص. وجدى: ماصدقتش .. مش معقول أكون قضيت الليلة دى مع أهل الكهف ..

- فإذا به يتوقف لحظة، ثم يستدير صاعدًا حتى الباب مرة ثانية ثم يضغط على الزر .

- تفتح السيدة الباب .. وتفاجأ مرة ثانية..

العجوز: فيه إيه تانى يا أستاذ .. قلتلك ماتت من عشر سنين .

- فيتصنع ابتسامة وكأنه يأخذها على قدر عقلها.

وجدى: طب من عشر سنين فاتوا، ما سابتش عندك جاكتة بتاعتى ؟ .. بالأمارة فيها نوتة موسيقية .

- فتنظر إليه السيدة لحظة طويلة ثم فجأة تغلق فى وجهه الباب ..
- يظل وجدى متجمدًا مكانه لحظة .. وبعد تفكير تمتد يده مرة أخرى يضغط على زر الجرس .
- فتفتح السيدة الباب لتفاجأ به ثانية وقد وصلت قمة نرفزتها..

العجوز: إنت مش طبيعى يا أستاذ

.. عاوز تتأكد روح بنفسك شوف مقبرتها وآدى العنوان.

- فتمد له ورقة وقد أغلقت الباب ..

- فيتناول الورقة .. يطلع عليها وهو ينزل السلم بخطى بطيئة ..

ص. وجدى: ما صدقتش .. قلت لازم أتأكد .

- قطع -

مشهد (٣١)

نهار/خارجي

المقابر

- قطع إلى وجـــدى يدخل في ممرات المقـــابر وهو يتفحص اللوحات ..

ص. وجدى: فضلت أدور .. ماأخبيش عليك قلبى كان بيرتجف . .

- إلى أن يتوقف عند إحدى المقـابر ويميـل متـمعنا اللوحة..
- و يفاجأ باسمها فعلا على هذه المقبرة .. وإذا بالتاريخ فعلا أنها ماتت منذ عشر سنين فيتجمد مكانه في شرود

ص. وجدى: ماصدقتش .. عشر سنين؟ فضلت أقلب الحكاية فى دماغى مش لاقيلها مبررات.

- وقد بدأ يتمشى بخطوات متفحصة ..

- والكاميرا تتحرك حول المقبرة دائرة كاملة من وجهة نظره، حتى تتوقف على المفاجأة التى تنزل عليه كالصاعقة .. حيث جاكتة وجدى بالفعل معلقة على عصا منصوبة على طرف المقبرة، وقد غطاها التراب والعنكبوت وفى كمها شبكت النوتة الموسيقية.

- قطع -

مشهد (٣٢)

نهـار/ داخلى

قاعة المحكمة

- قطع بنفس سـرعـة المفـاجـأة إلى رد الفـعل المذهول المفـاجئ على وجـه القـاضى المفـغـور الفـاه على المنصـة وهو يـنصت لـوجـدى الذى يكمل ..

وجـدى: مـا أخـبـيـش عليك .. صدقت فطلبتلها الرحمة .

- ويصمت وجدى والكاميرا تمر مستعرضة الجميع مفغورى الفاه فى صمت تـام .. حـتى تصل الكاميـرا إلى القـاضى مرة أخرى فيلحظ توقف وجدى وصمته .. فيسأله القاضى هامسًا ..

القـاضى: وبعدين ؟

وجـدى: ولا قـبـلـيـن .. دى كل

الحكايـة عاوز إيه تانى ؟

- والقاضى متسائلا بذعره المستفز

القـاضى: دى حصلت ؟

- فـيـرد وجـدى فى برود شديد:

وجـــدى: لأ .....

القـاضى: أمال إيه ؟

وجـــدى: ممكن تحصل

- فتسرى همهمة سريعة ولغط فى القـاعـة والقـاضى يضـرب بالمطرقة حتى الصمت بينمـا وجـدى يبـادر من نفسه بالحديث مكملا ..

وجـــدى: النهـارده وفى الزمن ده .. ممكن تحـصل دى و أكـثـر منها كمان .

- فينظر إليه القاضى نظرة غيظ ثم يسـأله فى هدوء ساخر ..

القـاضى: إنت بدك تلوحلى دمـاغى يا ابنى ؟

- فإذا بوجدى يرد عليه فى منتهى الهدوء.

وجـــدى: أيوه عـاوز ألوحلك دمـاغك عشان تبقى معدولة..

- فيكتم القاضى ابتسامته ويسأله ساخرًا..

القـاضى: أفـهم يعنى أن أنـا دمـاغى إلـلى مـقلوبة وانت عـايز تلوحهـا فتبقى معدولة .

وجـــدى: لأ.. بـــالعكس .. منطق العصر هو إللى بقى مقلوب .. عشان كده عاوز أقلبلك دمـــاغك زيـــه .فلمـــا دماغك تتقلب زيه ماتتعبش فى إنـــك تفـهم.. لأنك فى الحـالة دى هاتبـقى صح.. زيك زيـــه .. مـتـشـقلب يعنى.

- فتضج القاعة بالضحك والقـــاضى يضـــرب بالمطرقة مستفزًا ...

- بينما يلتفت الأب فلا
يجد سامية جواره،
فيسرع إلى الباب يلحق
بها ..
- وما أن يخرج حتى يقف
الشخص الذى كان
يقاطعهما، ينظر إلى
انصرافه ..

- قطع -

مشهد (٣٢)

نهار/ خارجى

أمام المحكمة

- قطع إلى سـامـيـة عند الباب الخارجى تتحسس طريقـهـا .. ثم يلحق بها الأب يستوقفها .. وهى فى حالة عصبية تكفكف دموعها .. فيحاول أن يهدئ منها وهو يتلفت حوله حذرًا ...

الأب: خللى بالك .. لو انكشف دلوقتى إنى عايش .. وجدى مش ها يبقى قدامه أى أمل للبـراءة .. هايلبس تهمة القـتـيل إللى إحنا مش عـارفـين هو مـين لغـاية دلوقـتى، هـدى أعـصـابك شـوية، وتعـالى نتـفـاهم بالسياسة ..

- فتجد نفسها منقادة بين

يديه فى لحظة ضعف ..
حيث يأخذها حتى يصلا
إلى سيارته التاكسى ..

- قطع -

مشهد (٣٤)

نهـار/ داخلى

قاعة المحكمة

- قطع إلى القاضى بلهجة حادة.

القـاضى: أنا هاضطر أنهى المناقشة دى..

- فـيـبـدأ وجدى هذه المرة بمبادرة التقرب إليه..

وجـــدى: أرجـوك تسـمـعنى .. أنا مـاباهزرش .. أنا باتكلم الحـقـيـقـة .. وحـاول تفهمنى..

- والقـاضى يرد عليـه فى احتداد ..

القـاضى: يابنى أنا بذلت أقـصـى جهدى عشان أفهمك وتثبت براءتك ..

- فيقاطعه وجدى ..

وجـــدى: تبرأنى ده مش ممكن ..

القـاضى: ليه مش ممكن ؟ ..

وجـــدى: القانون ..

القـاضى: يعنى قتلت ..

- فيحتد عليه وجدى صائحًا ..

وجدى: لأه .. لأه .. لأه بالثلث ..

- بينما القاضى يضرب بالمطرقة فى عنف ليمسك بزمام القاعة صارخا .

القاضى: دى سخرية من المحكمة ..

- فى اللحظة نفسها التى يتدخل فيها محامى وجدى محاولاً إنقاذ الموقف..

المحامى: لازلت باطمع فى منحى فرصة أخرى، حتى أتمكن من استخراج الدوافع الحقيقية لصمت موكلى .. لأن ثقتى أكيدة فى براءته..

- والقاضى يستجيب فى عصبية ..

القاضى: تأجلت الجلسة ..

- فيبدأ وجدى فى الانصراف بين أيدى الحراس .. ومن حوله يتدافع الصحفيون ..

- قطع -

مشهد (٣٥)

نهـار/ داخلى

ممرات المحكمة

- يستـمـر وجدى فى شق طريقه مع الحراس بين تزاحم الصحفيين والفلاشات بينما يقع نظره على الشخص الذى كان يجلس أمام الأب وسامية فى المحكمة (وحيد) وهو يشير لمصور سينمائى أن يصور وجدى من زوايا مختلفة، وكلما أشار ناحيته .. يسرق إليه وجدى نظرة، ولكنه سرعان ما يتابع الابتسامات لفلاشات التصوير ..
- بينما (شوشو) فتاة رشيقة تحاول النفاذ و

تتمكن من الوصول إليه،
فـتـقـدم له أوتوجـرافًـا
وقلمًا وهى تلهث متابعة
كأنها تستجديه .

شـوشـو: أرجوك .

- فيرد عليها في دهشة ..

وجـــدى: عـايـــزة توقيع قـاتل ؟ حـد يعـجب بمجـرم ؟ دا أنـا مجرم كمبارس ..

- تكاد تدمع بإحساس رقيق
وهى تلهث إلى جـوارہ
بالأوتوجراف .

شـوشـو: مش عارفة إيه إللى خلاك عملت كده ؟

- فينظر إليها نظرة إعجاب
مـشـدوهة ويرد عليـهـا
بنفس الرومانسية، ناسيًا
مـا حوله وهو مسحوب
فى طريقه ...

وجـــدى: هاكتبلك ليه ده حصل ..

- فـتـبـتـسم مـومـئـة له
برأسها..
- فيبتسم أكثر وقد شرع
فى الكتابة أثناء سيره مع

تتابع الفـلاشـات عليـه ..
حـــتى يمـــد إليـــهـــا
الأوتوجـــراف بعـــد أن
انتــهى من كــتــابتــه ..
فتأخذه بنظرة رقيقة .
- يتابع هو سيره فى الزحام
وهو يسرق الالتفات إليها
فى الخلف .. حـــيث
توقــفت هى عن الموكب
وانتــحت جـانبًـا تفــتح
الأوتوجـراف فى لهـفـة..
وتقرأ ..

ص. وجدى: كنت أريد أن أحـفـظ رأسى متـمـاسكًا، وقلبى ناصـعًا، وروحـــى بعـــيـــدةً عن الدنس.. وجدى السيد .

- فيبدو على وجهها تساؤل
وقد رفعت عينيها شاردة
فى اتجاه انصرافه، حيث
اختفى بركبه ..
- فتسرع خارجة ..

- قطع -

مشهد (٣٦)

نهار/ خارجى

أمام المحكمة

- قطع إلى وجدى مقتادًا بين يدى حارسيه وحوله الصحفيون فى اتجاه سيارة البوليس البوكس..
- وحارساه يركبانه السيارة من الخلف .
- شوشو تقبل مسرعة من داخل المحكمة وهى تهلل بذراعيها مودعة وهى تلقى إليه بالقبلات، بينما تنطلق السيارة فى طريقها .
- قطع إلى صفية منصرفة وبرفقتها زوجها البواب العجوز وهى تسنده من ذراعه لمرضه ..

- قطع -

مشهد
(٣٧)

نهار/خارجى/داخلى

داخل تاكسى الأب
والشارع أمام المحكمة

- قطع من داخل سيارة الأب الواقفة.. حيث يرى الأب صفية وهى تسير مع زوجها على الرصيف.. فيقول الأب لسامية الجالسة إلى جواره.

الأب: الست الغريبة ماشية قدامنا آهه ..

سامية: طب الحق اسألها .

- فيتحرك بسيارته، حتى يحاذيهما على الرصيف فيتوقف بالسيارة مناديًا..

الأب: ست صفية

- فتلتفت صفية بشكل آلى.. ثم تقترب منه صفية فى تساؤل ..

صفية: نعم يا سيدى

الأب: البقية فى حياتك يا ست

صفية

- فتتقبل صفية العزاء برنة أسى

صفية: حياتك الباقية يا أستاذ

- فيسترسل الأب فى لهجة مواساه

الأب: أنا مذهول .. حد يصدق إن الراجل ده يروح كده فى شربة ميه؟

- فتكتم صفية نهنهتها فى حرقة..

صفية: عليه العوض ومنه العوض .

الأب: شدى حيلك يا ست صفية .

صفية: الشدة على الله .. لكن حضرتك تبقى مين ؟

الأب: دا عشرة عمر ..

صفية: ربنا يصبرك يا أستاذ .

الأب: تعيشى يا ست صفية .. إنت باين عليكى بنت حلال وقلبك طيب .. خلى بالك من جوزك الراجل الغلبان ده .. تلزمكيش أى خدمة؟

- فيرد الزوج المريض

الزوج: الله يكرمك ويعلى مقدارك

يا بيه.. مراتى ست شريفة
.. كانت بتقولى كل حاجة
بتحصل .. بس إحنا ناس
غلابة .. آهى كانت
بتراضيه هو وابنه بالكلام
بس، عشان القرش ..
حانعمل إيه ؟

الأب: إنت باين عليك طيب، وراحة البال مفيش أحسن منها .. ياللا اركبوا نوصلكوا ..

- فتسرع صفية بفتح الباب الخلفى وتساعد زوجها فيركبان ..
- وتنطلق سيارة الأب (التاكسى) ..

- قطع -

مشهد (٣٨)

نهـــار/داخلى

داخل زنزانة وجدى

- قطع على انفـتـاح باب الزنـزانة ودخـول وجـدى من الباب ..	
- يفـاجـأ بنفس الشـخص (وحيد) يتبعه داخلاً معه الزنزانة فى صمت، وإذا بالسـجـان يغلق عليهـمـا سويًا نفس الباب.	
- فـيلتـفت وجـدى إلى الشـخص الغـريب فى مفاجأة ..	وجـــدى: مباحث
- فـيـهـز الشـخص رأسـه بالنفى فى صمت وبرود.	
- فـيـرد عليـه وجـدى فى عنف محتد..	وجـــدى: أمال فى إيه ؟ إنت مين ؟
- ولكن الشخص يرد بنفس الهدوء.	وحــيــد: أنا زميلك ..

وجـــدى: يعنى إيه زميلى ؟ اشتركت معايا فى قتل أبويا ؟

وحـيـد: هو فـيـه حـد إشـتـرك معاك؟

وجـــدى: تبـقى مـبـاحث.بتـسـأل أهـه..أنـا مـاقـتلتش أبويا ياأستاذ.. ماتحاولش..

- وفى نفس اللحظة يفـتح بـاب الـزنـزانـة ويـدخـل السجـان حـامـلاً كـرسى ومائدة صغيرة فى اتجاه الشخص يضعهما له، ثم يخرج مغلقًا الباب خلفه .. بينمـا وجـدى تبـرق عيناه فى ذهول ..

وجـــدى: وكرسى كمان ؟ طب أراهن بعمرى إذا ما كنت مباحث..

- الشـــخص يجلس على الكرسى.. ثم يبدأ حديثه إلـى وجـــدى بنـفس الهدوء..

وحـيـد: أنا زمـــيلك .. من نفس

جيلك.. زميلك فى السن..
زميلك فى الفن ...

- و ينهض من مكانه ثانية مكملاً .

وحيد: كلنا حياة واحدة .. بنحس حاجة واحدة .

- ثم يتوقف مستديرًا إلى وجدى الذى يرقبه فى اهتمام ..

وحيد: كان عندى إحساس إنك مش ممكن تكون مجرم .

- بينما يجد وجدى نفسه وقد جلس هو بآلية على الكرسى ونظره وأذنه يتابعانه ..

وحيد: أنا كمخرج سينمائى .. نفسى أعمل العمل إللى أكون صادق فيه مع نفسى .. زى ما إنت مشكلتك أنك صادق مع نفسك .. أنا عارف كتير عنك .. لكن ماعرفش التفاصيل إللى

أدت للجريمة ..

– وجدى يسأله فى هدوء لأول مرة ..

وجدى: طب وعايز إيه ؟

– فيبتسم الشخص فى ارتياح..

وحيد: إحنا الاتنين سوا .. هانعمل فيلم نصور فيه الحقيقة إللى جواك للناس ..

– فتثبت عليه نظرات وجدى وتلمع عيناه بالشك وراح يسأله ..

وجدى تقدر تفهمنى أنت إيه إللى دخلك هنا؟

وحيد: وإيش عرفك أصلا إن إحنا هنا ؟

وجدى: نعم ؟ أمال إحنا فين ؟

– فيمط المخرج شفتيه..

وحيد: علمى علمك ..

– فيبدو وجدى مستفزًا وهو يسأله .

وجدى: يعنى إيه ؟

وحيد: مش جايز نكون بنحلم يا أخى ؟

– فيبتسم المخرج ..

– فينتفض وجدى واقفًا

وهو يلتفت حوله فى ريبة متسائلا ..

وجدى: بنحلم ؟ فيه احتمال إن إحنا نكون بنحلم ؟

وحيد: أيوه

- فتختلط الدهشة بالاستفزاز على وجه وجدى وهو يتساءل ...

وجدى: يعنى إحنا الاتنين بنحلم فى حلم واحد ؟

وحيد: هى معضلة يا أخى ؟ اتنين أتشاركوا فى حلم واحد .. بدل ما كل واحد يحلم لوحده .

- يصمت وجدى بنظرة استهزاء فيبادره وحيد

وحيد: مستغرب ليه ؟ زى أى اتنين بيناموا على سرير واحد .. مش بيحصل ؟

وجدى: أيوه..

وحيد: خلاص

وجدى: خلاص إيه ؟

وحيد: خلاص تبقى ممكن تحصل..

- فتثبت عليه نظرات وجدى فى ذهول ممزوج بالإعجاب وهو يتمتم لنفسه ..

وجدى: ماحصلتش .. لكن ممكن تحصل .. زى حكاية سوزى حمدى اتعرفت عليها بالليل وفى الصبح اتضح أنها ميتة من عشر سنين.. ماحصلتش لكن ممكن تحصل

- ثم بدت الفرحة المكتومة على وجهه .

- فيتجه المخرج إلى الكرسى وقد أمسك بالقلم معلقًا نظراته المبتسمة بعينى وجدى المبتسمتين..

وحيد: نبتدى ؟

وجدى: إحنا ابتدينا .. من ساعة

ما فهمتنى .. تقدر تعمل الفيلم إللى إنت عاوزه

- يوجه إليه السؤال الأول كأنه محقق..

وحـيـد: أولا .. من أنت ؟

- فيسترخى وجدى إلى جدار وهو يرد..

وجـدى: أنا ؟ .. أنا زى أى حد .

- فينطلق المخرج أثناء الكتابة ..

وحـيـد: زى أى حد

- ثم يعتدل المخرج يسأله..

وحـيـد: بتقول برىء .. معنى كده إن عمرك مافكرت تقتل أبوك؟

وجـدى: هاتفهم لما تعرف إزاى اتقتل .

وحـيـد: يعنى قتلته ؟

- السجان يقاطعهما .

السجان: الزيارة انتهت يا أفندم..

- فيشرع المخرج فى جمع حاجياته والسجان يفتح الزنزانة فى نفس

اللحظة التى يوجه فيها المخرج حديثه إلى وجدى.

وحيد: نكمل بكره .

وجدى: لازم تفهم إن أنا برىء .

وحيد: أنا متأكد إنك برىء .. بس أنا عاوز أوصل لنقطة مهمة .. إزاى اتقبض عليك؟

- فيقاطعهما السجان ..

السجان: بكرة بقى يا أفندم .

- فيخرج المخرج .. وبينما يغلق السجان باب الزنزانة .. يخاطب المخرج وجدى من شراعة الباب الحديدية ..

وحيد: مش عاوز أى حاجة أجيبهالك معايا ؟

وجدى: عاوز .

وحيد: أطلب

وجدى: عاوز ألبوم صور عريانة .

- عندما يستغرب وحيد، يستطرد وجدى.

وجدى: هاتفهم فى يوم من الأيام .

	وحـيـد: وهو كـذلك .. تصبح على خير .
- ومــا أن يهم المخــرج بالانصــراف حــتى يستدركه وجدى مناديًا .	**وجــدى:** ١٨٠ صورة .
- فيضحك المخرج ..	
- فيرفع له وجدى صوته ..	**وجــدى:** ١٨٠صـــورة إلا واحـــد هارجعلـك الألبوم.
	وحـيـد: أمرك

- قطع -

مشهد (٣٩)

نهـــار/خـــارجى/داخلى

داخل سيارة أمام السجن

- الكاميرا من داخل سيارة، تستقبل وحيد قادمًا من باب السـجن فى اتجـاه السيارة حتى يصل إلى بابها ثم يفتحه ويجلس إلى جوار سائقها الذى يدير السيارة متحركًا بها فإذا به محامى وجدى الذى رأيناه فى المحكمة..

المحـامى: طمنى ..

وحـيـد: بالنسبة لى نجحت .. بس ياريت أقدر أساعدك .. إنت عكسى، محكوم بالقانون ..

- تبتعد السيارة مختفية فى خلفية الكادر..

- قطع -

مشهد (٤٠)

ليل/ داخلى

صالة شقة وجدى

- قطع إلى لقطة كبيرة لسامية..

سامية: أنا هاساعدك .. الصمت مش هايفيد ..

- بينما تكشف الكاميرا عن المستمع لها، فإذا به المحامى الذى يصغى لها.. وهى تعانى من كتم انفعالاتها ...

سامية: إذا كان وجدى هو إللى نورلى الضلمة إللى أنا عايشاها .. تفتكر ممكن أجرحه ؟ . الجرح إبتدا من جوه وجدى نفسه .. جواه من زمان .

- ثم تنكمش إلى نفسها معانية وقد صمتت فيستنطقها بسؤاله..

المحامى: من زمان إمتى ؟

- تحاول أن تنطق لترد فى

سامية: من يوم ما أبوه رفض
يقدم لنا أى
مساعدة .. ماكنش راضى
عن جوازنا .. وجدى ضحى
عشانى .. وأنا هاضحى
عشانه بكل شىء
وهاصارحك .. هاحكيلك ..
(القطع على صوت جرس
تليفون)

- قطع -

مشهد (٤١)

نهـار/ داخلى

صالة شقة وجدى
(فلاش باك)

- قطع إلى لقطة كـبـيـرة للتليـفـون يرن بشكل متوالٍ .. والكاميرا تنفتح على الشـقـة نفسـهـا - فـلاش باك- وسـامـيـة بقميص النوم متجهة إلى التليفون ترفعه..

سـامـيـة: آلو

- فيأتيها صوت المتحدث فى صـلافـة ، وبلهـجـة أولاد البلد

ص. الرجل: المدام سامية

سـامـيـة: أيوه أنا

- فيسألها الصوت بشخط مفاجئ .

ص. الرجل: عارفة صوتى والا لأ ؟

- فترد هى بضعف مؤدب..

سـامـيـة: مش واخدة بالى يا فندم

ص. الرجل: لأ لأ .. إحنـا هانقـول أفـنـدم من دلـوقـتـى و نستعبط فيها ؟

سـامـيـة: سيادتك عاوز مين ؟

ص. الرجل: أنا حلاوة الأعرج

سـامـيـة: عاوز نمرة كام ؟

ص. الرجل: النمـــرة إللى بـتـتكلمى منـهـا .. هانستعبط تانى ؟.

– فـتـرد كنوع من مـحـاولة التخلص منه

سـامـيـة: طيب الأسـتـــاذ وجـدى خـــرج مش مـــوجـود دلوقت .

ص. الرجل: إحنا مـــا بنتـعـــاملش مع الأزواج .. الزوجات فقط .. قلتلك أنـا حـلاوة الأعـرج

– فـتـرد متسـائلة مـحـاولة التذكر

سـامـيـة: بتاع ليالى الهرم .

ليالى الهرم ؟

ص.الرجل: أظـن كـــده بـــقـى مـافـيـهـــاش أى فـرصـة للاستعباط ..

– وقـد بدت على وجـهـهـا عـلامـات تذكر مـفـاجـئة فـتـسرع بالاستلقـاء على

الفوتيل بشكل انسيابى
وقد بدأت ترد عليه
بألفة شديدة..

سامية: طب مش تقول كده من الأول يا معلم حلاوة . وانا كنت أعرفك منين

ص. الرجل: عشان أفهمك ؟ أنا هاعرف مين ولا مين .. الحق عليكى لأنك بنت كار .. ومافيش واحدة من بنات الكار ماتعرفش حلاوة الأعرج .. ده انتى اتفتحتلك ليلة القدر إنك هاتشتغلى معايا.. قوليلى .. إنتى شكلك إيه بقى على كده ؟

- وهنا نلحظ فى رد سامية عليه لهجة جديدة لم نألفها منها من قبل..حيث تكشف جانبًا خفيًا من شخصيتها، عندما تجيبه فى دلال

أنثوى..

سـامـيـة: تعجب

ص. الرجل: حلوة ؟

سـامـيـة: وشقية

ص. الرجل: متجهزة ؟

سـامـيـة: ع الآخر يا حلاوة .

- ثم تسترخى أكثر على الفوتيل وهى تستمع لصوته ..

ص. الرجل: شوفى بقى أنا ماعنديش وقت للدردشة حاكم الصيف دخل .. والسوق كابس علينا .. موسم بقى كل سنة وانتى طيبة .

سـامـيـة: وانت طيب يا معلم... أأمر تلاقى.

ص. الرجل: راجل ضيف جديد .. لكن جيبه تقيل.

سـامـيـة: والمطلوب ؟ .

ص. الرجل: عاوز يتمنجه .

سـامـيـة: نمنجهه يا حلاوة .

ص. الرجل: تلات ليالى ورا بعض .

سامية: والعين على أنا ؟

ص. الرجل: إنتى وصاية بصراحة .

سامية: وانا فى الخدمة .. لكن مين يا ترى إللى وصى ؟

ص. الرجل: مش شغلك بقى .. الراجل أول ما استقبلته فى المطار.. ادانى نمرتك وحلف مايستفتح غير بيكى.. أصحابه هما إللى بلغوا عنك.. شوفى إنتى بقى إتعاملتى مع مين ؟

سامية: مش مهم بقى .. قصر الكلام ..

ص. الرجل: قصره .. المدفوع بالنص

- فتهب من مكانها واقفة فى جدية وثقة وبلهجة قاطعة ..

سامية: دا طمع

- فيأتيها صوته مستهزئا

ص. الرجل: لالالا ... إنتى هاتسوقى فيها من دلوقتى ؟

- وإذا بها تأخذ مكانها على الفوتيل مرة أخرى هازئة.

سامية: وانت زعلان ليه يا حلاوة .. بين البايع والشارى .. يفتح الله .

ص. الرجل: هاتتحكمى فيا و أنا مزنوقلك مع زبون جديد ..

- فتفاجئه ..

سامية: هئ.. ما الشقق واسعة مفتحة.. هاتتزنقلى ليه يا حلاوة ؟

- فيصيح بنرفزة ..

ص. الرجل: قلنا إنك وصاية ..

سامية: خلاص .. يبقى السعر وصاية .

ص. الرجل: قصر الكلام ..

- فجأة ترتسم الجدية على وجهها.

سامية: قصره .. ليك واحد فى المية ..

- فينطلق صوته لاعنًا ..

ص. الرجل: يا بنت الـ ...

- إنها سرعان ما تقاطعه ..

سامية: إخرس قطع لسانك .. أنا مش وقيع يا روح أمك ..

أنا ماتكلش أونطة ..

- فتسمع صوت تنهيدته كاتمًا غيظه	ص. الرجل: معلش .. عندك حق .. طيب باقول إيه ؟ ماتخليهم عشرة المية ..
- فترد عليه بإصرار وثقة .	سامية: واحد فى المية.. ولجل المعاملة الطيبة هاديك التاني بقشيش..
- فتبدو فى صوته رنة ذهول ..	ص. الرجل: بقشيش ؟
- بينما تسأله هى فى تحد ساخر .	سامية: عاجبك ؟
- فيأتيها صوته مستسلمًا..	ص. الرجل: عاجبنى ..
- هنا تبتسم سامية وتعود إلى لهجتها فى التدلل حيث تسأله ..	سامية: إمتى يا حلاوة ؟

- قطع -

مشهد (٤٢)

نهار/داخلى/خارجى

كابينة تليفون

- قطع إلى المتحدث إليها - حلاوة - فى لقطة كتفية وهو يتحدث فى التليفون فى داخل كابينة عمومية ولا نتعرف على وجهه وهو يجيبها ..	**ص. الرجل:** النهاردة الساعة عشرة بالليل ..
- بينما يستدير حلاوة وتكشف الكاميرا عن وجهه، حيث **نفاجأ بأنه وجدى منتحلاً هذه الشخصية** وقد وضع منديلاً على سماعة التليفون ليتغير صوته ..	
- وهو مستمر فى حديثه إليها يسألها	**وجدى:** تحبى فين ؟

- قطع -

مشهد (٤٣)

نهـــــار/ داخلى

صالة شقة وجدى

- قطع إلى سامية التى ترد وهى بنفس اطمئنانها وثقتها..

سامية: قدام البيت تضرب لى كلاكس متقطع

- قطع -

مشهد (٤٤)

نهـار/ داخلى خـارجى

كابينة تليفون

- قطع إليه وهو يرد .. **وجـــدى:** اتفـــقنا ... أوكى .. مع السلامة

- ثم يسـمع انغـلاق الخط
فينظر إلى السماعة فى
لحظة تأمل ومـعـاناة
والانفعال يكاد أن ينفجر
من وجهه وهو ينظر إلى
ساعته ..

- قطع -

مشهد (٤٥)

ليل/ داخلى

صالة شقة وجدى

- قطع إلى لقطة كبيرة لعقارب الساعة تشير إلى التاسعة والنصف .. وتنفتح الكاميرا لتستقبل سامية وهى فى حركة داخل الشقة ونفاجأ بأنها ترتدى ملابس السهرة وتستعد بتزيين نفسها ..
- لحظات وينفتح فيها باب الشقة، حيث يدخل وجدى قادمًا من الخارج وما أن يراها فى ملابس السهرة حتى تبرق عيناه ذعرًا وأسى بينما هى تبتسم ..

سامية: إنت جيت ..

- فلا يرد وجدى .. بينما هى تستمر فى خطواتها لاستكمال ملابسها، وليس هناك إلا صوت وقع أقدامها مع صوت دقات الساعة الرتيبة .. ووجدى مازال يرقبها بنفس الذعر وهى تسأله بابتسامتها ..

سامية: مابتردش ليه ؟

- فيسألها وجدى ..

وجدى: إنتى خارجة ولا إيه ؟

سامية: هاخرج أروح فين ؟

وجدى: شايفك متزوقة ع الآخر .

- فتجيبه متسائلة بروح مرحة..

سامية: بلاش يعنى ؟.

- فيكتم غيظه ضاغطًا على شفتيه وهو ينظر إليها بعين فيها التنمر ثم يسألها ..

وجدى: ماحدش سأل عليا النهارده؟

سامية: لأ

- وهى مستمرة فى خطواتها المتواصلة فى نشاط لتزين نفسها وتضع الحلق فى أذنها .. وبينما هو يرقبها بتركيز تسأله.

سامية: إنت مش هاتنزل الليلة والا إيه ؟

وجدى: مكسل النهارده ..

- فإذا بها تتوقف فجأة ملتفتة إليه .

سامية: مش عوايدك .

- ولكنه لا يجيبها وإنما يسألها فى توتر مكتوم ..

وجدى: ماحدش إتكلم فى التليفون خالص .

سامية: لأ

- ويرقبها بغيظ وهى مستمرة لا مبالية ترش الكولونيا على نفسها بالبخاخة فى استمتاع ، بينما يستطرد وجدى سؤاله فى إلحاح أكثر

توترًا ..

وجــــدى: قصدى يعنى محدش كلمك إنتى فى التليفون ..

- فترد عليه متسائلة فى ابتسام..

سـامـيـة: يعنى حـد اتكلم وهاخبى عنك ؟ الساعة كام معاك ..

- فتبرق عيناه وهو يرد ..

وجــــدى: تسعة ونصف

سـامـيـة: لسه بدرى

- فــينهض مــذعــورًا متسائلاً..

وجــــدى: إيه هو إللى بدرى ؟

سـامـيـة: على ميعاد نزولك

وجــــدى: قلتلك مش نازل

سـامـيـة: جـايز تغيـر رأيك .. لأنـك اتعودت تقضى الليل بره .

وجــــدى: وانتى مش خارجـة النهارده خالص؟

سـامـيـة: كنت قلتلك يـا وجـدى .. إنت فيه
حاجة معينة شاغلة بالك؟..

وجــــدى: لا أبدًا .

- ثم يصمت لحظة ..
ويتردد حتى يحزم أمره
وينطق فى صعوبة
ومجازفة ..

وجدى: بس أنا متأكد انك رديتى على التليفون النهارده .

سامية: من جهة رديت فأنا رديت

- فينتفض كل جسمه فى
ثورة عارمة

وجدى: طيب بتخبى عنى ليه ؟

- فتلتفت إليه على الفور
بنفس درجة حدته
ثائرة..

سامية: أنا اللى باخبى عنك والاّ أنت اتجننت؟ كنت فاكرنى مش هاعرف صوتك فى التليفون ؟

- وترتسم على وجهه
علامات المفاجأة
المباغتة، حيث لم يكن
يتوقع أنه هو الذى وقع
فى المقلب وليس هى .
- وفى نفس اللحظة تنفجر

فى قمة هيستيريتها
المفاجئة بأعلى ما أوتيت
من صراخها المجنون فى
وجهه..

سامية: آخرتها بتشك فيّا يا
وجدى ، عشان ما
احنا مش لاقيين
اللقمة ناكلها..ولو يا
وجدى..ده لو حتى حياتنا
ع القبر يا وجدى مش انا
إللى أعمل كده ..
مش الإنسانة إللى بتحبك
وتعبدك.. ليه حاولت
تحطمنى .. ليه؟ بتمتحنى
فى التليفون ؟ كنت متوقع
إيه؟ كنت متوقع إنى
هاخونك عشان
القرش؟..ملعون أبو
القرش، لكن نعيش اللحظة
الحلوة إللى بينا يا
وجدى ..

- بينما يكون وجدى قد
وصل قمة ذهوله ودموعه
وانهياره إلى جوار
قدميها ممسكا بكفيها
كأنه فى لحظة طلب
الغفران وهو مفغور الفاه
لا يملك نطقًا ولا
يستطيع كلمة ..
- وهى قد انهمرت الدموع
من عينيها رغم العصبية
الرهيبة التى وصلت
قمتها على وجهها ،
ويدها بدأت تتلمس
شعره بحنانها وحبها
الجارف له، رغم اللحظة
المشوية بالعصبية ..
- وهو منهال فى تقبيل
يدها فى صمته ودموعه
وعصبيته..
- وهى أيضا لم تعد تملك

إلا أن تجد نفسها منهارة
في حركة انسياب بطئ
ناحيته .

- حتى قبلة عارمة بينهما
وهما على السجادة فوق
الأرض .

- وتدور حولهما الكاميرا
فى ديناميكية رومانسية
صاخبة أثناء قبلتهما
ولحظة حبهما الجارف .

- بينما نسمع صوت سامية
الذى يحكى للمحامى
هذا الفلاش.. وصوتها
على نفس مشهد القبلة..

ص. سامية: وكانت لحظة خلاص
جميلة .. زى ما نكون
بنبتدى حياتنا من جديد .

- قطع -

مشهد (٤٦)

نهار/ داخلى

صالة شقة وجدى
(عودة من الفلاش باك)

- قطع إلى المحامى يستمع، وسامية مستمرة.
- تكاد تدمع بالحرقة والخجل مكملة ..

سامية: لكن للأسف

سامية: فضل عايش فى عقدته ..

المحامى: لكن ما توصلش إنه يشك فى أبوه .. أنا لا يمكن أصدق ..

سامية: بصراحة .. أنا مش متأكدة.

المحامى: مش متأكدة؟.. يعنى فيه احتمال إنه شك فعلا فى أبوه، دى تبقى مصيبة العصر..

سامية: أنا هاحكيلك وانت تحكم..

- قطع -

مشهد (٤٧)

ليل/ داخلى

حجرة نوم سامية
(فلاش باك)

- قطع إلى الفلاش باك من وجهة نظر سامية وهى الآن فى غرفة نومها مريضة مستلقية على شازلونج تهتز به فى توتر

- (وليس هناك إلا صوت تزييقة اهتزاز الشازلونج بإيقاعه المتوتر)

- يلفت سمعها صوت وقع أقدام الأب قادمًا من ممر المطبخ، وفى يده دواء.
- ويجلس الأب على كرسى مواجه لسامية دون أن يرفع نظره عنها ، وهى مستمرة فى اهتزازاتها المتوترة بالشازلونج بينما

نسمع صوت حكايتها ..

ص سامية: كنت متأكدة أن أبوه بيعمل المستحيل لاجل الطلاق .. من غير ما يبان عليه.. ومع ذلك.. فجأة فلوسه كترت ليا، بعد ما سافر وجدى.. وده زود خوفى.. خصوصًا لما عييت.. ما سابنيش .. وقف جنبى .. ع الآخر.

- وبينما الأب جالس قبالتها فى هذا الصمت المتوتر .. إذا به يسألها فى رقة ..

الأب: مش هاتاخدى الدوا يا سامية ؟

سامية: إذا سمحت.

- فيمسك زجاجة الدواء ويبدأ بوضع النقط فى ماء الكوب وهو يعد.

الأب: واحد اتنين ثلاثة أربعة خمسة ستة سبعة ثمانية تسعة عشرة .

- وعلى وجه سامية الاهتمام وهى تستمع إلى صوته مع إيقاع نزول نقط الدواء فى الماء
- يمد لها كوب الماء بالدواء. فتتناوله وتشربه
- ثم يأخذ هو الكوب ويسنده على الكوميودينو، ويأخذ بذراع سامية يقتادها ويساعدها فى النوم على سريرها ..
- فتنام سامية ويغطيها مودعًا..

الأب: أنا مروح. تصبحى على خير ياسامية.

سامية: تصبح على خير

- وينصرف خارجًا ..
- ووجهها متنصت أثناء رقادها لصوت انصرافه، حتى يخرج وتسمع هى

انغلاق باب الشقة .	- (صوت انغلاق باب الشقة)
- فتضغط هى على زر النور حيث ينطفئ فيظلم الكادر.. بينما نسمع على نفس الكادر المظلم صوت حكايتها ..	**ص سامية:** الحقيقة كان الدوا مريح جدًا .. نمت نوم عميق لأول مرة بعد أسبوع من الألم.. لغاية ما صحيت الصبح مستريحة جدًا ..

- قطع -

مشهد (٤٨)

نهـار/ داخلى

أمام باب شقة وجدى

- قطع إلى لقطة للأب فى الصباح واقفًا خارج باب الشـقـة مع استـمـرار صوت حكاية سامية ...

ص.سامية: هو إللى جه صحانى

- تفتح له الباب الخـادمـة العجوز أم على

- فيدخل الأب

الأب: صباح الخير يا أم على.

أم على: صباح النور يا سيدى.

الأب: إزاى الست النهارده؟

أم على: دى لسه نايمة..

الأب: مش عـــــوايـدهـا أنـا هاصحيها..

- قطع -

مشهد (٤٩)

نهار/ داخلى

حجرة نوم سامية والصالة

- ويدخل إلى غرفة نوم سامية وعلى وجهه ابتسامة ضافية، حتى يقترب منها وهى راقدة، فيهم بطبع قبلة أبوية على جبينها .. فتفتح عينيها مستيقظة .. فتبتسم فى رقة متسائلة..

سامية: عمو؟ .

الأب: يا صباح العندليب فى نهارنا إللى زى القشطة والحليب .

- فتعتدل له قليلا وهى على السرير.

سامية: صباح الخير يا عمو .

الأب: إزاى صحتك النهارده ؟

سامية: الحمد لله .. نمت كويس .

- يساعدها فى النهوض.

الأب: على بركة الله..كله ييجى

بالهداوة.. ما هو الطب نوع من السياسة..مش بيسايسوا بيه الجسم برضه ولا إيه؟.

- فيضحكان ، بينما يأخذ بيدها لتتجه إلى التواليت ، وفى يدها فوطتها ..

- وبينما يقتاد الأب سامية يتحدث إليها حديثا عابرا ..

الأب: تعرفى يا سامية .. على كل حلاوتك دى .. لسه ناقصك شوية نصاحة .

- فتتساءل فى ابتسامة رقيقة..

سامية: فى إيه يا ترى ؟ .

الأب: يعنى مثلا، كل ماتكون الملابس الداخلية ألوانها

سخنه.. كل ما تبقى
على الست أحلى..
وتخلى جسمها ينطق
قدام الراجل .. مش
تقوليلى اللبنى.

- فترتبك سامية وقد بدت
عليها المفاجأة ، دون أن
تنطق، ولكنها بحركة
تلقائية لا شعورية
تتحسس ملابسها لتتأكد
من أنها مرتدية القميص ،
فوق ملابسها الداخلية
.. ثم تدخل التواليت ..

- بينما ينادى الأب الخادمة
العجوز..

الأب: يا أم على.

- فتقبل الخادمة إليه ..

أم علـى: نعم يا سيدى.

فيشير لها ناحية غرفة
سامية

الأب: عندك الدوا بتاع
سامية على الكومودينو..
ما تنسيش تبقى تديها

قرصين من كل علبة بعد
الأكل .. وأنا هابقى أديها
النقط بنفسى قبل النوم لما
تكونى انتى مش هنا.

أم علـى: أمرك يا سيدى

- بينما تخرج سامية من
التواليت ويكون الأب فى
استقبالها حيث يأخذ
بيدها ثانية فى رقة
يقتادها فى اتجاه غرفة
نومها .. بينما يسألها
فى حديث عابر ..

الأب: مين إللى عملك عملية
المصران الأعور؟

- فيبدو التساؤل المفاجئ
على وجهها لحظة دون
أن ترد عليه .. وإنما
نسمع فقط مونولوج
تفكيرها

مونولوج: مالوش حق وجدى يكلمه
عن أسرار جسمى.

- فيلحظ الأب عدم ردها فيسألها .

الأب: إيه مش فاكرة ولا إيه ؟

- فتدارى تساؤلها بابتسامة وهى ترد

سامية: لأ فاكرة .. الدكتور إيهاب عزت .. ده يهمك فى إيه ؟

الأب: أصله دكتور ذكى جدًا .

سامية: إزاى ؟

الأب: ساعات الدكاترة الجراحين يفتحوا للعملية دى فى الجنب الشمال ..فيلاقوا إن العملية لازم تتعمل فى الجنب اليمين، فيقفلوا تانى ويفتحوا فى اليمين .. وساعات يحصل العكس ..

سامية: مش فاهمة إيه أهمية الموضوع ده ؟

الأب: ذكاء الدكتور إللى عملهالك إنه مسك العصاية من النص ..

كونـــه يفتح لـك فـى نص
البطن، مــعناه إنه لـــو
لقــاها فى اليـمــيـــن أو
فـــى الــشــمـــــال مش
هــاتفـرق بالنسبـــة لـــه
ومش هايفتح مرتين ..

- الـذهـول يـرتـسـم عـلـى
وجـهـهـا لمعـرفتـه مكان
العـمليـة فى جـسـمـهـا،
بينما تظل عند سريرها
مـركـزة على صـوت وقع
أقدامه أثناء خروجه إلى
الصالة ناحية التواليت .

- بينمـــا تـحـضــر أم على
إليها ..

أم عـلــى: مش عـاوزة أى حـاجــة تانى يـــاستى؟ أنا رايحة أوضب البيت التانى .

- سامية منادية .

ســامـيـــة: أم على

- فـتــتــوقف أم على ..

فتقترب منها سامية
هامسة تكشف لها عن
صدرها فى همس .

سامية: السوتيان ده لونه إيه ؟

أم على: لبنى .

- المفاجأة على وجه سامية
فلا تملك إلا أن تدارى
موقفها.

سامية: متشكرة

أم على: أى خدمة تانية يا ستى ؟

سامية: مع السلامة يا أم على .

أم على: الله يسلمك يا ستى.. فتك بالعافية.

- تنصرف أم على .. فى
نفس اللحظة التى يصل
فيها الأب من التواليت
متقدمًا ناحيتها

الأب: كويس إن أنا اتطمنت عليكى النهارده .. أروح أنا شغلى بقى .

سامية: مرسيه يا عمو .

- وإذا به أثناء انصرافه

يلقى إليها بآخر مفاجأة

بلهجة الحديث العابر ..

الأب: على فكرة ضوافرك دي لازم تقصيها.

سامية: فيه إيه تانى؟

الأب: دي خطر جدا .. باى باى ..

- وفى نفس اللحظة يكون قد أغلق الباب وخرج من الشقة..
- وإذا بها تنهار مبرقة بالمفاجأة والشك ..
- ثم تنهض من مكانها متجهة إلى زجاجة الدواء على الكومودينو .. تتحسسها وتتلمسها بأطراف أصابعها بشكل تلقائى، وترفعها إلى أنفها تشم ما بداخلها فى نوع من الشك الواضح ..

- إذا بها تتجه بزجاجة
الدواء إلى حوض المياه
فى التواليت.

- قطع -

مشهد (٥٠)

نهار/ داخلى

التواليت

- وفى التواليت .. إذا بها
تصب الدواء من
الزجاجة فى الحوض ثم
تفتح الحنفية حيث تملأ
نفس الزجاجة بالماء
حتى آخرها ، ثم تسقط
منها عدة نقط بعدد ما
أسقطه هو ..

سامية: واحد اتنين تلاتة أربعة
خمسة ستة سبعة ثمانية
تسعة عشرة .

- ثم تحكم إغلاق الزجاجة
.. وتجففها بالفوطة من
الخارج ..ثم تعود
أدراجها فى اتجاه غرفة
نومها ..

- قطع -

مشهد (٥١)

نهــار/داخلى

حجرة نوم سامية

- وعلى الكومــودينو فى غــرفــة نومــهــا تضع الزجـاجــة مـثلمـا كـان وضعها الأول ثم تستلقى على السرير .

- (وليس هناك إلا صــوت دقات المنبه) .

- وتتحرك الكاميرا بان إلى المنبـه المجاور لهـا حيث يصبح فى لقطة كبيرة وعقاربه تشير إلى ساعة فى الصباح..

- وتسـتـمـر الكامـيـرا فى حركتها حتى تركز على زجاجة الدواء فى لقطة كبيرة ..

- (وصــوت دقـات المنبــه مستمر) .

- قطع -

مشهد (٥٢)

ليل/ داخلى

حجرة نوم سامية

- قطع إلى لقطة كبيرة للمنبه وعقاربه تشير إلى ساعة فى المساء .
- لقطة قريبة لسامية مستلقية على فراشها فى جو من الإضاءة الخافتة .. فإذا بوجهها ينتبه على صوت انغلاق باب الشقة.. ثم وقع أقدام فتسأل..

سامية: مين ؟

- فيأتيها صوت الأب قادمًا ناحيتها حتى يصل إليها

ص.الأب: أنا يا سامية .. مساء الخير..

سامية: مساء النور

الأب: إزيك دلوقتى

سامية: الحمد لله

- يلاحظ فى هذا المشهد

تركيز الصورة دائما على
وجهها هى .. ومعظم
التفاصيل تكون بالصوت
الذى تتسمعه هى، حيث
المشهد من وجهة
نظرها..
- تفاجأ بتسمعها الدقيق
جدا ليد الأب وهو يغير
زجاجة الدواء بزجاجة
أخرى، فنسمع فى نفس
اللحظة تعليقها
بالمونولوج ..

ص سامية: افتكرت حاجة مهمة
ساعة ماخرج الصبح،
انى بعد ما سمعت
صوت باب الشقة، ما
سمعتش صوت رجليه بره
الشقة .. يعنى فيه
احتمال يكون ماخرجش..
إذن شافنى وأنا باغير
القزازة وأملاها ميه.

- يتجه الأب إلى التواليت
وهى تتسمع صوت وقع
أقدامه بتركيز شديد، ثم
نفاجأ بيدها تمتد
بسرعة وحذر تتناول
الزجاجة التى وضعها
الأب وتفرغ منها الدواء
أسفل السرير .. ثم
تتناول بنفس السرعة
زجاجة الماء وتبدأ فى
ملء الزجاجة بالماء
بصعوبة وحرص
شديدين، ثم تسرع
بتجفيف الماء من على
جدارها الخارجى
بفوطة.. بينما تسمع
خطواته قادمًا من
التواليت، وفى اللحظة
الأخيرة تكون قد وضعت
الزجاجة مكانها .. فى

نفس اللحظة التى يظهر فيها الأب، فتظل مكانها بابتسامتها المصطنعة كأن شيئا لم يكن .

- يصل الأب.. وفى يده كوب من الماء .. ثم يمسك بزجاجة الدواء المملوءة بالماء التى وضعتها هى توا ويفتحها معلقاً ..

الأب: يظهر إن صحتك هاتيجى على النقط دى إن شاء الله .

- فترد بلهجة رقيقة .

سامية: دى حاجة بتاعة ربنا .

ثم يبدأ يضع النقط من الزجاجة فى الماء

الأب: واحد اتنين تلاتة أربعة خمسة ستة سبعة ثمانية تسعة عشرة

- ثم يقدم لها الكوب .

الأب: بالشفا إن شاء الله

- فتتناول الكوب تشربه جرعة واحدة .. وتعيد له

الكوب ..

سامية: متشكرة يا عمو

الأب: نامى إنتى بقى عشان أقولك تصبحى على خير .

سامية: تصبح على خير يا عمو.

- فتتمدد على الفراش وهى ترد عليه ويطبع قبلة على جبينها ويودعها منصرفًا ..

الأب: أشوف وشك بخير .. مع السلامة .

- وتركز الكاميرا فى لقطة قريبة على وجهها وهى راقدة مسبلة العينين وأذناها مركزتان على سماع صوت انصرافه حتى انغلاق باب الشقة..
- وتظل الكاميرا مركزة على اللقطة الكبيرة

لوجهها الراقد مسبلة
العينين .

- (مع ظهور صوت دقات
المنبه بشكل مرتفع وإيقاع
متوتر) .

- قطع إلى لقطة كبيرة
للمنبه وهو يشير إلى
منتصف الليل (الساعة
١٢) .

- قطع إلى لقطة رقادها
مسبلة العينين فترة
طويلة ثم قطع إلى لقطة
المنبه وهو يشير إلى
منتصف الليل وعشر
دقائق .

- (صوت دقات المنبه
مستمرة) .

- قطع إلى نفس لقطتها
وهى راقدة فى نعاس
مسبلة العينين .

- نفاجأ ببدايات شخير بدأ
ينطلق منها ..

- (حتى يصبح صوت
شخيرها عاليًا مع صوت
دقات المنبه) .

- وعلى نفس لقطتها
المستمرة فى ثبات وهى
فى نعاسها وشخيرها .

- (نفاجأ بصوت شىء
يرتطم على الأرض) .

- ولكن سامية مسترسلة
فى نعاسها وشخيرها

- (وإذا بصوت وقع أقدام
قد بدأ يظهر فى الشقة) .

- وفجأة فى لقطة نعاسها
وشخيرها تدخل يد
ناحية الغطاء الملقى
عليها وإذا باليد تبدأ فى
سحب الغطاء من عليها

بحركة وبطيئة.

- فجأة تنتفض اليد ذعرًا على أثر الصوت الرزين الهادئ لسامية دون أن تتحرك من مكانها وهى تتمتم فى بساطة شديدة.

- وتنفتح الكاميرا فإذا بالأب صاحب اليد وقد انتفض جسمه متراجعًا محاولاً التسلل فى صمت .

سامية: عاوز توصل لإيه؟

- ولكن صوت سامية يأتيه فى هدوء وهى تعتدل مكانها ..

سامية: هاتهرب ليه يا عمو ؟ كل شىء حصل وانتهى .. واللى لسه ماحصلش كأنه خلاص حصل ..

- أما الأب فقد تجمد مكانه لشدة مفاجأته.

- وإذا بدمعة تسيل من عينيها.

سامية: بتخطط لإيه يا عمى ؟ ده أنا مرات ابنك ..

- فلا يرد وهو يعانى من وقع المفاجأة حتى تنطق ثانية فى أسى.

سامية: كل ده عشان تمسك على ذلة ماليش يد فيها ؟

- فيقترب منها فى استعطاف.

الأب: سامية .

- عندما يستمر صمته تسأله.

سامية: ساكت ليه ؟

الأب: أنا مش ساكت .. أنا باتقطع من جوه.. لكن الغلطة نقدر نتداركها ، إوعى دماغك تروح بعيد.. أنا كنت حريص برضه انك مرات ابنى .. عشان كده اللى جبته إنسان طيب جدا .. وباعطف عليه .. إللى حصل حصل بعد ما

اديتك المنوم على انه الدوا
وخرجت .

- بينمـا الكاميـرا تتحـرك
زوم إن بطـئ حـتى لقطة
كبـيرة لأذنها المستمـعة
فى اهتــــمـــام .. مع
استمرار كلام الأب لها .

- قطع -

مشهد (٥٣)

ليل/ داخلى

الصالة وغرفة نوم سامية

- قطع إلى الفلاش باك من وجهة نظر حكاية الأب .. حيث يفتح باب الشقة فيظهر الأب وهو يقتاد فى يده شابا أعمى والأب يرحب به ..

الأب: معلهش تعبتك معايا .. أنا ماكانش معايا هناك فلوس عشان أديك إكراميتك، لكن آهه حظنا عشان نتشرف .

الشاب: الله يكرمك .. الله يكرمك

- وإذا بالأب مستمر فى طريقه يقتاد الشاب الأعمى إلى داخل غرفة نوم سامية .
- وفى غرفتها يجلسه على أحد الكراسى المواجهة

للسرير .

- بينما سامية على سريرها غارقة فى نعاسها وشخيرها.

- والأب يقترب منها ويتأكد من نومها ، ولكن الشاب الأعمى الذى يسمع صوت الشخير يتساءل .

الشاب: هو فيه حد نايم هنا ولا إيه؟

الأب: أبدا .. دى الست الخدامة العجوزة .

الشاب: ربما نقلقها من نومها .

الأب: ماتحطش فى بالك .. دى لما بتنعس مابتصحاش ولا حتى بالطبل البلدى.

الشاب: الله يكون فى عونها .

- بينما يخرج الأب من الغرفة وهو يرد عليه ..

الأب: وفى عون المؤمنين جميعًا يا رب ..

- فى الصالة يتجه الأب

إلى الثلاجة يتناول منها
زجاجة مياه غازية وكوبًا
فارغًا ثم يعود إلى غرفة
نوم سامية ..

- يدخل الأب إلى غرفة
النوم.. وبعد أن يصب
زجاجة المياه الغازية فى
الكوب إذا به يصب
فوقها عدة نقط زجاجة
الدواء من المنوم .. ثم
يقدم الكوب للشاب
الأعمى الذى يأخذها
وهو يشكره ..

الشاب: ماكانش فيه لزوم للتعب ده.

الأب: يا راجل إشرب .. إحنا
لينا بركة غيرك، ده انت
طول عمرك قدم السعد
علينا .

- وبينما يشرب الأعمى
كوب المياه الغازية بالمنوم
إذا بالأب يتجه فى

منتهى البساطة والثقة

إلى سامية وهى غارقة

فى نعاسها .

الشـــاب: الله يكرمك ويعلى مقدارك.

- وإذا بالمفاجأة أن يبدأ الأب فى إسقاط حمالة القميص من على كتفها..

- فيسمع الشاب الأعمى صوت حفيف الملابس فيتساءل فى بساطة ..

الشـــاب: انت بتعافر وتاعب نفسك فى إيه .

- ولكن الأب يجيبه دون أن يعبأ به..

الأب: أبدًا.. دى أكياس المخدات شكلها مش ظريف منرفزنى باوضبهم شوية ..

الشـــاب: يا سلام .. طول عمرك راجل عملى.

- ويكون الشاب الأعمى قد انتهى من شرب كوب الكازوزة بالمنوم فيضع

الكوب جانبًا .

الشـــاب: دايمًا إن شاء الله

الأب: يدوم عزك .. هنيًا

الشـــاب: هناك الله ..

- فى نفس اللحظة التى يتجه فيها الأب إلى حقيبته يستخرج منها الكاميرا الفوتوغرافية .
- يبدأ فى ضبط الكاميرا ..
- ويلتفت إلى الشاب الأعمى .. فإذا به قد راح فى نعاس عميق ، واسترخي رأسه ثقيلاً على مسند الكرسى.
- فيسرع الأب ناحيته فى حذر ويتأكد من نعاسه .. ثم يضع الكاميرا جانبًا وقد بدأ يخلع للشاب الضرير جاكتته وقميصه، ثم يجره إلى السرير يرقده إلى جوار

سامية.

- ويغطى نصفهما الأسفل بالبطانية، ثم يلقى بذراع سامية على كتف الشاب الأعمى .
- ثم يستخرج من جيبه عدة .. أوراق مالية ينثرها عليهما .
- ويعود إلى الحقيبة مرة أخرى فيستخرج زجاجة ويسكى فارغة يضعها إلى جوارهما على الكومودينو .. بجوار كوبين
- هنا يسرع بتناول الكاميرا .. وإذا به يبدأ فى التقاط الصور لهما من عدة زوايا .
- ثم يتقدم منهما ثانية ويغير من أوضاعهما

وهمـــا غـــارقـــان فـى النعاس.

- ويســرع مـرة أخـرى إلى التقاط عدة صور جديدة من عـدة زوايا مـختلفـة لوضعهما الجديد.

- حتى يعود إليهما ، يغيّر من وضـعـهـمـا ويكرر تصويرهما من عدة زوايا وبحـركـة سـريعـة .. وتتوالى الصور الثابتة التـى صـــورهـا فـى فوتومونتاج سريع متدرج الإيقـاع حـتى قـمـة الكريشندو.

- قطع -

مشهد (٥٤)

ليل/ داخلى

حجرة نوم سامية
عودة من الفلاش باك

- قطع عودة من الفلاش باك إلى سامية محاولة التحكم فى أعصابها وهى تستمع إلى الأب مستمرًا فى حكايته لها وهو مُطَأطَأ الرأس .

الأب: وبعدها رجعت كل حاجة زى ما كانت..فوقت الولد بعد ما لبسته..وقعدته مكانه وأقنعته إنه نعس شوية.

- وإذا بسامية لا تتمالك نفسها وقد انفجرت صائحة فيه .

سامية: مش مكسوف من نفسك ؟

- ولكن الأب يسترسل فى لهجته المستعطفة .

الأب: وعشان أثبتلك إنى فعلا حاسس بخطئى اتفضلى يا ستى .. آدى الفيلم

- وهو يقدم لها كاسيت الفيلم المصور حيث تمسكه بيدها فى عصبية ..	إللى صورته آهه عشان يبقى بين إيديكى .

- قطع -

مشهد (٥٥)

نهـار/ داخلى

صالة شقة وجدى
(عودة من الفلاش باك)

- قطع إلى وجـهـهـا بنفس العصبية والكاميرا تنفتح عليها ليتضح أنها الآن فى العـودة من الفـلاش بـاك وهـى تحـكـى للمحامى .

سـامـيـة: وبدأت عـلاقته بى تتغير .. إحساسـه بالخطـأ خلاه يزود حنانـه عليـا لاجل يعـوض الغلطـة .. بدأت أحس إنه فـعـلا أب واقف جنبى فى غيـاب وجـدى .. وبدأت أثق فـيـه أكـتـر وأكـتـر .. نسـيـت اللى حـصل .. وبدأت أعـامله كـأب.. فعلا حبيتـه جدًا .. كـأب .. مـابقـتش بيننا أى

كلفــة .. أحكيله أسرارى ..
مـا اخبيش عنــه حاجـة ..
لغـاية اليوم إللى رجع فيـه
وجدى فجأة .

– قطع –

مشهد (٥٦)

نهــار/ داخلى

خارج مطار القاهرة وشوارع
فلاش باك

- القطع على صوت وجدى من خارج الكادر.

ص.وجدى: إكتب بقى عن رجوعى..

- والقطع إلى وجدى حاملاً حقيبته التى كان حاملاً إياها فى مشهد وصوله إلى الشقة عندما وجد الأب مع ســامـيــة فى غــرفــة النوم وهو الآن بـنـفـس الملابـس الـتـى تذكرنا بهذا المشهد..
- الكاميرا تتابع سيره وهو يتطلع بوجهه المنطلق إلى الحياة من حوله.. بينما نسمع صوته مستمرًا..

ص.وجدى: كانت الفترة اللى سافرتها واحتكيت فيها بالعالم كفيلة بإنى أتغـــسل من جـــوه..

رجعت م السفر وأنا كلى
أمل فى حياة جديدة من
غير عقد.. مليان أمل..
قلت لازم أشارك فى صنع
الحياة فى بلدنا.

- وتتابع الكاميرا سيره
بالحقيبة فى شوارع
مختلفة ومتفرقة مع
استمرار صوته

ص وجدى: اكتب عندك بالفصحى..
رأيت الفرصة قد حانت
لتتجسد فكرتى عن الحياة
.. فتتفجر الطاقات
الكامنة فى القلوب..
ليعود الاخضرار إلى
الصحراوات.. والصحة
إلى الأجساد المريضة..
والطعام إلى الأفواه
الجائعة.. والأحذية إلى
الأقدام العارية..

والاطمـئنان إلى القلوب ..
بـدلا مـن أن يـظـل الـنـاس
عبيدًا مقيدين بالفلوس ..

- (صـوت ضـحكة سـاميـة بشكل أنثوى مفاجئ)

- قطع على الصوت ..

- قطع -

مشهد (٥٧)

ليل/ داخلى

صالة شقة وجدى

- القطع إلى وجدى وقد توقف فى مفاجأة مذهلة فى صالة الشقة أثر سماعه صوت ضحكتها المنبعثة من غرفة النوم ..

- وتدور الدنيا برأسه حتى يلمح أمامه على ترابيزة التليفون خنجر فتاحة مظاريف، فيمسكه، وسرعان ما يرشقه بعنف فى خشب سطح المائدة ..

- بينما نسمع صوت المخرج يسأله ..

ص.المخرج: وساعتها فكرت فى القتل ؟

- وينفض وجدى رأسه فى

معاناة قاسية وهو مركز عينيه طوال الوقت على الخنجر المرشوق فى المائدة.	
	ص.وجدى: ماكنتش عارف أعمل إيه.. أقتل؟.. حرام .. أنا الخسران .. أسكت ؟ طب إزاى ؟ انتهى كل شىء.. أسوأ شئ أنك تعيش وكل النفوس إللى حواليك خربانة .. بايظة .

- قطع -

مشهد (٥٨)

نهار/ داخلى

زنزانة وجدى

- القطع إلى المخرج وحيد عند مائدته فى الزنزانة.

وحيد: كده هانخرج عن القضية.. إنت متهم أولا وأخيرا بقتل أبوك .

- وجدى يهب من جلسته على الأرض.

وجدى: لازم تفهم إن أبويا من أكبر صناع النفوس الخربانة .. بفلوسه وممتلكاته بيعمل مصانع تخريب النفوس .. ومافيش فرق بين إللى بيخرب النفوس وبين النفوس الخربانة ذاتها.. مااستحملتش .. (بانتقالة صوتية حادة إلى موتيفة موسيقية صاخبة، وكأنها إفراغ انفعالى ممتع)

- قطع -

مشهد (٥٩)

ليل/ خارجى

شوارع فى المدينة
فلاش باك

(مع استمرار موسيقى الإفراغ الانفعالى العالية)

- قطع حاد إلى وجدى يسير فى الشوارع حاملا حقيبته .. وعلى وجهه إصرار عنيد وخطواته عنيفة ..
- والكاميرا تتابعه وهو مخترق الشوارع فى صلافة شديدة وصوته مستمر.

ص.وجدى: بعت كل حاجة أقدر أبيعها عشان يبقى معايا قرشين ، حتى الساعة بعتها لأن الزمن مش عاوز أعرفه من هنا ورايح .. هانساه زى ما هانسى

الناس .. هاربى بط
وفراخ آكل بيضها ..
هازرع جنينة واطبخ من
خضارها واستمتع
بمنظرها .. المهم إنى
أبعد عن أبويا والناس
الخربانين.. لو استنيت
هاقتل .. أنا مش عاوز
أقتل..

- وجدى وقد ارتعش
منتفضًا فجأة على أثر
تلقيه دفعة من نيران
مدفع رشاش .

- (صوت نيران مدفع
رشاش مع استمرار
الموسيقى)

- ويفرفط من نيران
المدفع.

- واستغراب بعض وجوه
المارة القليلين هنا

وهناك.. حيث لا نيران..
ولا مدفع..

- (مع دخول صوت نشرة الأخبار مع صوت النيران والموسيقى)

- ووجدى مستمر فى الأداء المتقن لتلقيه نيران الرشاش.. مع استغراب الوجوه المتناثرة..
- إلى أن يتوقف لاهثًا، ويتابع السير منهكا

- (ويتوقف صوت النيران، مع استمرار النشرة، وتصبح الموسيقى أكثر هدوءًا)

- قطع -

مشهد (٦٠)

نهار/ خارجى

أرض فضاء
(فى منطقة المقطم أو الساحل الشمالى أو البحر الأحمر أو ما شابه)

- (مع استمرار الموسيقى الهادئة، ونشرة الأخبار).

- وجدى يسير بنفس صلافته ، وإلى جواره رجل بجلباب يلاحقه فى خطواته وهو يشير له فى اتجاه الأرض الفضاء...
- قطع من وجهة نظرهما لفيلا صغيرة بحديقة .. هى المبنى الوحيد فى المنطقة بكاملها .. حيث هى فى عزلة تامة..
- ثم تتحرك الكاميرا فى اتجاه الفيلا .. كأنها وجهة نظر شخص

متقدم إلى داخلها ..

- (مع انتهاء الموسيقى والنشرة).

- قطع -

مشهد (٦١)

نهـار/ داخلى

صالة الفيلا

- (صوت وقع أقدام فقط)

- قطع إلى داخل الفـيـلا
والكاميرا متحركة بنفس
الإيقاع السابق متابعة
السيدة صاحبة الفيلا
التى تطوف بوجـدى
تعرض عليه محتويات
الفـيـلا المفـروشـة
ليتسلمها ..
- السيـدة تفتح له الراديو
لتثبت له سلامته فينطلق
منه صوت المذيع ..
- فيلتفت وجدى ويسرع فى
عصبية ضاغطًا على زر
الراديو ليـغلقـه .. بل
ينزع الفيشة نهائيًا بينما
السيـدة تمط شفـتيـها

تعجبًا وهو يحمل الراديو
بنفسه يضعه داخل
الدولاب ثم يغلق عليه
بشدة بلفتين من
المفتاح.. فيفاجأ بصوت
التليفزيون وصورته،
فيسرع إليه بنفس
العصبية ويغلقه أيضا
وينزع الفيشة ويلبسه
غطاء القماش ..

- فى نفس اللحظة يرن
جرس وقد اتجهت
السيدة ناحية التليفون
ترفع السماعة .. ترد السيدة: آلو..

- فتفاجأ بانقطاع الخط
والحرارة فتلتفت فإذا
بوجدى هو الذى نزع
فيشة التليفون .. بل
يتجه إلى التليفون
يحمله فى اتجاه الدولاب

بعد أن أخذ السماعة من يد السيدة، بينما هى تنظر له بذهول..

السيدة: طب دى مكالمة جيّالى أنا

- ولكن وجدى يرد عليها وهو يغلق باب الدولاب فى عنف.

وجدى: خلاص .. انتهى .. أنا استلمت وانقطعت كل صلة ليّا بالعالم والناس اللى فيه..

- فتمد يدها له بورقة الكونتراتو..

السيدة: طب اتفضل امضى.

- فينزع منها الورقة يوقّع عليها بآلية ثم يمدها لها فتأخذها منه وهى تمط شفتيها ثم تستعد للانصراف ..

السيدة: أستأذن أنا .. وهابقى أبعتلك بواب العمارة بتاعنا ، عشان لما تعوزه يشترى حاجة ..

وجـــدى: شكرًا .. مع السلامة

- (مع صـــوت زقـــزقـــة
العصافير فى الصباح)

- قطع -

مشهد (٦٢)

نهـار/ داخلى

غرفة النوم بالفيلا

- (مع صـوت زقـزقـة العصافير فى الصباح)

- قطع إليـه على السرير فى الصـبـاح وهو يستيقظ فى لقدلة قريبة يتمطى بذراعيه..
- وتتفـتح الكامـيرا على الحـجـرة مع حـركـتـه .ويسـمع جـرس البـاب فيخرج بالبيجامة

- قطع -

مشهد (٦٣)

نهار/ خارجى

حديقة الفيلا والمدخل

- يتجه إلى الباب الخارجى للحديقة يفتحه.
- فيفاجأ بامرأة لايعرفها.. (إنها صفية الريفية الجميلة التى رأيناها تشهد عليه فى المحكمة).
- تظهر أمامه بملابسها الريفية التى تنم عن فقرها .. شعرها المتهدل من تحت الطرحة فى فوضوية يزيد من أنوثتها بشكل غير متعمد..

صفية: عدم المؤاخذة يا سى لافندى .. جوزى عيان وراقد وهو إللى متعود يقضى الحاجة لسكان الفيلا دى ..

وجـــدى: مـافـيش حـد تانى هايحل محلــه عشان يشترى لنا الحاجة من البلد ؟

صـفـيـة: ما أهو أنـا كنـــت جايالك عشان كده برضك .. أيتها خدمة .

وجـــدى: إسمك إيه بقى على كده؟

صـفـيـة: خدامتك صفية .

- وقــد أولاها ظهـــره فى بسـاطة وهو يتـجـه إلى الداخل مشيرًا لها .

وجـــدى: تــعــالى ورايــا عــشــان أديكى الفلوس وأقــولك ع الحاجة ..

- فتتشبث مكانها وكـأنها ذعرت.

صـفـيـة: حد الله يا أستاذ .

-فيتوقف مكانه ملتفتًا إليها فى تساؤل

وجـــدى: ليه كده أمال ؟

صـفـيـة: لا وحـيـاتــك يـا سـيـدى تعفينى م الدخول جوه .. أنى مستنيـاك أهـــه روح

إنت هات الفلوس واللى

عاوزه تقوللى عليه .

وجدى: يا ستى أنا مآمنك ..

ادخلى .

صفية: هو أنا ع الأمان ولا غيره ؟

كلام الناس وحش يا سيدى

لافندى.. وأناأصلى مش م

الصنف اللى كده والا كده..

- فيضحك وجدى .

وجدى: ع العموم عندك حق..

واحدة حلوة زيك لازم

تحرّص .

صفية: بلاش الكلام ده والنبى يا

أستاذ .. سايقة عليك

النبى تمشينى أشوف

حالى.

- فتفاجأ به يخرج لها

الفلوس من جيبه .

وجدى: آدى عشرين جنيه ..

واتصرفى إنتى.تشترى

مخزون البيت ..

- فتأخذ الفلوس من يده

وهى تنظر إليه

صفية: طب لما انت الفلوس فى

جيبك آهو.. كنـــت عاوزنى
أدخل جوه ليـه أمال؟

وجـــدى: أنا كنت عاوزك تاخدى على
البـيت ماتبقيش غريبة .

صـفـيـة: لا يا سيدى .. حد الله بينى
وبين جـوه خلينا ع العـتبـة
أحسن .. فوتك بعافية ..

وجـــدى: يعافيكى يا دلعدى

- فـتصـرف هى .. ويبدأ
يصـــفـــر فى لحظة
انسجام مع نفسه ..
- يسـتـعـرض الفـيللا
وحديقتها .. بينما يعبث
فى جـيب جـاكـتـة
البـيجـامـة بيده حتى
يخـرج لعـبـة النحل
الجعران ودوبارة طويلة..
- ويظل طوال استـعراضـه
للحـديقـة يلف الدوبارة

على الجـــعــران بشكل
مـتناسق ومـحكم حـتى
ينتـهى من لفـهـا عليـه
بينمـا يكون هو واقـفًـا
على البـــسطة العليـا
للســلالم المؤدية لمدخل
الفيلا ..
- فـيلقى بالنحلة الجـعـران
على أرضـيـة البـلاط
بحـركة مـاهرة وقد ظل
ممسكا بطـرف الدوبارة
فتنزل النحلة الجـعـران
عـــلـــى الأرض دائـــرة
بسرعة .
- ووجـــه وجـــدى يرقب
دورانه بعـيـون مـركـزة
وعلى وجـهـه أسـارير
التشفى مع صوته .

ص.وجدى: كان مـعايـا جعران عشـان
أفش فـيـه غلى م الناس
ومن أبويا

- لقطة كبيرة للجعران فى حركة دورانه وقد بدأ يتمايل على سنّه يميناً ويساراً وكأنه يرقص رقصة بارعة.

- (مع دخلة إيقاعات واحدة ونص راقصة يبدو معها الجعران وكأنه يرقص فى إيقاعات)

ص.وجدى: لكن لما دار حسيت إنه بيغيظنى..رحت راقعه بالكرباج ..

- وجدى ينهال بضربة من الدوبارة كأنها كرباج يلسع به الجعران ..
- لقطة كبيرة للجعران وقد ازدادت سرعة دورانه نتيجة للسعه بالكرباج .

- (وقد دخلت بعض الآلات الموسيقية على آلات الواحدة ونص الإيقاعية بحيث يزيد من حدة

إيقاعها الراقص ..)

ص وجدى: قوم زادت سرعته بطريقة
اتهيألى إنه بيطلعلى لسانه
عشان يغيظنى أكثر.

- فينهال وجدى على
الجعران بالدوبارة
الكرباج .. والجعران
تزداد سرعته رقصًا كلما
نال من الكرباج ..ووجه
وجدى يزداد حنقًا فى
كل مرة .فيزيد من قوته
ضد الجعران .. فى
كريشندو متزايد فى
حركة المونتاج وفى حركة
وجدى وفى سرعة
الجعران ..

ص وجدى: فضلت أرقع .. وهو
يتبجح أكثر..
ماعتقتوش..

- قطع -

مشهد (٦٤)

نهار/ داخلى

زنزانة وجدى

- قطع إلى وجـــدى فى
الـزنـزانـة فـى نـفـس
الأوضـاع التى يحكيـهـا
للمخرج حيث أمامه الآن
جعران دائر على الأرض
وهو ينهـــال عليـــه
بـالـدوبـارة الـكـربـاج
والمخرج فى لحظة برود
وينتظر ..
- حتى يرتمى وجدى لاهثًا
وهو يكمل آخر كلماته ..

وجـدى: لغـايـة مـا همـدت .. قلت
لنفسى خلاص .. من هنـا
ورايح هـــاعـيش راهب ..
درويش مـتـصـوف، أبعـد
عــــن النـــاس
ونفـوسـهـا الضـعـيـفـة
الخـــربانة .. عـــشـــان..

أحافظ على نفسى قبل ما
يحصلها السوس فكرت
فى المباريات الرياضية ..
آهو الواحد يلاقى حاجة
تسليه ..

- قطع -

مشهد (٦٥)

نهـار/داخلى

صالة الفيللا

- قطع إلى وجـــدى فى صالة الفيللا أمام طاولة بنج بونج وهو يضـــرب الكرة بالمضـــرب وإذا بتقطيعات المونتاج ، إنه هو نفسه الذى يصدها من الجهة المقابلة .. ثم إذا به هو أيضا يصدها من الجهة الأولى .

- وهكذا يبـدو من خـلال تقطيعات المونتاج أنه يلعب وحده مباراة بنج بونج عنيفة لا يسيطر فيها على المشهد إلا صوت الضربات العنيفة المتتالية لكرة البنج بونج مع مهـــارة وجـدى

الشخصية وخفته فى	
تلقى الكرة من جميع	
الجهات بالمضرب ..	**ص. وحيد:** دى حصلت دى؟
	ص. وجدى: ما حصلتش.. بس كان متهيألى أنها ممكن تحصل...
- حتى تسقط الكرة على الأرض وتركز الكاميرا على تهاويها البطىء على الأرض..	

- قطع -

مشهد (٦٦)

نهـار/ داخلى

زنزانة وجدى
(الحاضر)

- قطـع إلى وجـــدى فى الزنزانة

وجـــدى: مـــانفـــعـــتش حكاية المباريـــات .. كانت مجرد خـيـال سـخـيف لأنى لازم الاقى حـد ضـدى عـشـان تبقى مباراة ..

- فيسأله المخرج

وحـيـد: طب عملت إيه ؟

وجـــدى: عملت مسرح ..

-قطع-

مشهد (٦٧)

ليل/ داخلى

صالة الفيللا

- تتابعه الكاميرا وهو يخترق الصالة فى اتجاه مرآة كبيرة فى صدر القاعة ..

ص.وجدى: قررت أعمل مسرح ما يحتاجش لجمهور ..

ص.وحيد: إزاى ؟

- بينما يكون وجدى قد واجه المرآة الكبيرة ووقف يتأمل مهارته فى ماكياج الشيخوخة وتقمصه لشخصية العجوز.. مع صوته..

ص.وجدى: لحظة ما بصيت لنفسى فى المراية فى دور الراجل العجوز .. قلت أنا إللى أمثل وأنا إللى أتفرج .

- يجرى اللمسات الأخيرة على وجهه فى إعداد

مكياج الشيخوخة المحكم
لدرجة الإعجاز وهو
ينظر إلى مهارته
بإعجاب شديد .

- ثم يبدأ يتفحص شخصية
العجوز فى لحظة
تهريجية أمام المرآة ..
كأنها لحظة اختبار
لنفسه فى قدرته على
الأداء التمثيلى وإحكام
الماكياج .. وما أن يرضى
عن نفسه فى مرح
وإعجاب حتى يسمع
جرس الباب الخارجى
للفيللا، فيتجه خارجًا
إلى الحديقة وهو
متقمص لشخصية
العجوز حتى فى طريقة
السير .. وظهره
المحدودب قليلاً ..

- قطع -

مشهد (٦٨)

نهار/ خارجى

حديقة الفيلا والمدخل

- بعد أن خرج إلى الحديقة بخطواته العجوز وتحديبة ظهره ليفتح الباب فترتسم مفاجأة على وجهه عندما يكتشف صفية قد جاءت حاملة المشتريات..

وجدى: أهلا ست صفية .

- ولكن صفية تتوقف مكانها تنظر إليه فى تساؤل وابتسام ..

صفية: حضرتك تبقى أبوه ؟

وجدى: أبو مين ؟

صفية: الأستاذ ابنك .. إللى اداني أجيب الحاجة.. أمال عرفت اسمى منين ؟

- يفطن للأمر .. ويتخطى لحظة الارتباك بكحة مفتعلة وطويلة كجزء من

تقمصه لشيخوخة الأب العجوز.

- فيسترسل فى كحته المصطنعة وهو يرد

وجدى: أيوه يا بنتى أنا أبوه ..

صفية: مش هو برضه إللى قالك على اسمى؟

وجدى: قاللى إن اسمك صفية.. اسم على مسمى ..

- فتشكره فى ابتسام وتودد..

صفية: الله يخليك يا سيدى

وجدى: عرفتى تمونى كويس بالعشرين جنيه؟

صفية: صلاة النبى أحسن .. والنبى فلوسكم باين عليها البركة .. شوف جابم قد إيه ؟

- وهى تمد ناحيته الحمل الثقيل من الحاجيات، فيمد يده ليأخذها منها وهو مسترسل فى كحته

المصطنعة .. فإذا بها
ترفض أن تعطيه
الحاجة.

صفية: لا عنك انت .. والنبى
ماحد يدخلهم غيرى ..

- فتبرق عيناه للمفاجأة ..
ولكنه سرعان ما يدارى
رد فعله باصطناع الكحة
مرة أخرى وهو
يجاملها..

وجدى: وليه التعب ده بس ؟

صفية: ودى تيجى برضه يا سيدى؟
انت باين عليك تعبان وما
يصحش كده برضك؟

- فيدخلان معا إلى الداخل
وهو مستمر فى تقمصه
لشخصية الأب العجوز
أثناء سيره إلى جوارها
متمتمًا فى إعياء كبر
السن .

وجدى: معلهش يا بنتى ..
اعذرينى.. حكم أنا راجل
كبير وصاحب عيا.. وانتى

باين عليكى كلك نظر .

صـفـيـة: آنى برضك لى نظرة أفهم
بيـهـا البنى آدم إلـلى
قـدامى .. لـولاش قـلبـى
اتطمنـلك م الأول والنـبـى
ومن نبى النبى نبّى ما كنت
أعـتب خطوة واحـدة على
جـوه .. حكم ولاد الحـرام
كـتـروا اليـومـين دول ...
والواحـدة فـينـا لازم
تحـرّص على نفـسيـهـا ..
الشوطان وحش يا سيدى ..

- بينما يقتادها إلى الداخل ناحية الصالة ..

وجـدى: والله انتى بنت حلال ..

- قطع -

مشهد (٦٩)

نهـار/ داخلى

صالة الفيللا وغرفة النوم

- ومـــا أن يدخـــلا إلى
الصـالة حتى تتجـه هى
بنفسـهـا تلقـائيًـا إلى
المطبخ ومعها الحاجيات
- بينمـا يتوقف هو منتظرًا
فى الصـالة وعيناه تلمع
بالتفكير حتى يكاد ينسى
تقـمـصـه لشـخـصـيـة
العـجـوز ، فـقـد نسى
حـركـة تحـديب ظهـره
للحظة .
- ولكن سـرعـان ما ينتبـه
لنفـســـه ويندمج فى
الشخصية عندما تظهر
صفية أمـامه عائدة من
المطبخ .. حـيث يصطنع
هو الكحة ثانية

وجـــدى: معلهش يا بنتى زى ما انتى شـايفـة .مش قـادر أقف حـاكم أنا راجل كـبـيـر وصاحب عيا .

- متخذاً طريقه وهو يكح إلى حـجـرة النوم وفى عـينيـه يبـدو خـبـث مـصطنع .. حتى يتسلل إلى الفراش ..

- وهو على الفـراش يكح بشـدة .. وهى واقـفـة مكانهـا على البـاب تتصعب متمتمة لنفسها

صـفـيـة: يا عينى .. مسكين

وجـــدى: واقفة عندك كده ليـه ؟ .. ماتخشى يـا صـفية يـا بنتى.

- فـإذا بهـا تسـرع إلى الداخل بلا تردد حـتى تقـتـرب إلى جـوار السرير.

وجـــدى: اقعدى .. استريحى

- فيتصنع عدم الكلفة
مشيرًا إلى السرير ..
- فيلحظ ترددها .. فإذا به
وقد بدأ يتصنع الكحة
مرة أخرى .. ويبالغ
فيهتز صدره بشدة ..
بينما ساقاه ترتجفان ..
- فإذا بها تندفع ناحيته ..
فتسرع وقد أسندت له
صدره بيدها .. كما
تستند رأسه إلى كفها.
- فيتمادى أكثر فى الكحة
ليحرك رأسه كحجة
يلامس ذراعها .. وهى
لا تهتز أو تمانع حيث لم
تسحب ذراعها فقد
وقفت صامتة ..
- حتى ينتهى من الكحة
الشديدة التى انهكته
فعلاً .. ويستنشق الهواء

لاهثًا لينطق بصعوبة .

وجـــدى: الحمد لله .. أنا بخير

- فـتـركـز عليـه صـفـيـة نظراتها المتعاطفة..

صـفـيـة: ربنـا يشفيـك ويشفى كل مريض عليـل يـا رب .. دا أنت على كـده رضا وتحمد ربـنـا إنـك بتقـدر تقوم م السريـر..طب والنبى جوزى بقى له سنة آهه ما بيقدر يتـحـرك من السـريـــر م الضـعـف .. ولا فـيـــه تغـذية.. ولا بيـقـدر يعـمل أيتها حاجة..

- فـتلمع عـيناه وقـد راح ينظر إليـهـا يتـفـحص جـمالهـا بعينيه.. بينما تنظر هـى إليــــه فى تعاطف ..

صـفـيـة: طيــب أستأذن أنا اتأخرت شوية..

- فيفاجأ وقد اعتدل من رقدته قليلاً كأنه يحاول

أن يتشبث بها

وجـــدى: وراكى إيـه يا صفية ما إنتى قاعدة ؟

صـفـيــة: والنبى إذا كـان عليا ما أنـا عـايـزة أقوم .. لكن أهـــه حــد يعــوز طلب كــده ولا كده.. آهو نعمل بأكلنا ..

- فـيـسـرع بحـركـة طفولية كـأنه يحـاول مـراضـاتهـا يخـرج لهـا ورقـة مـاليـة يقدمها لها

وجـــدى: طب خدى دى ..

- فيبدو عليها الانبهار

صـفـيـة: دى إيــه دى ؟ خمسة جنيه حتـــة واحــدة.. يا خبر يا سى السـيــد.. لا يمكن أبدًا دا أنا أخدمك بعنيه .

وجـــدى: مـعلهش .. خـديهـا مـشى حالك شوية .

- فتبتسم

صـفـيــة: الله يعـمـر بيـتك يا رب .. طب كفايـــة جنيه .. حتى

ده يبقى كتير كمان .. ده
إحنا نفضل عليه يومين
مستريحين مانشتغلش ..

وجدى: يا شيخة خدى .والله
ماهى راجعة تانى .

صفية: طيب وبتحلف ليه بس ؟

- وقد أخذت هى الفلوس
كاتمة فرحتها .. التى
يلحظها وجدى فيتمتم
لها .

وجدى: بينى وبينك أنا قلبى
إتفتحلك ومش عاوزك
تمشى خالص .. ع العموم
خدى معاكى مفتاح الفيللا
أهه عشان تيجى وقت
ماتيجى ..

- ويقدم لها المفتاح الذى
تأخذه ببساطة شديدة
وهى تبتسم فى طيبة ..

صفية: خلاص .. وأنا يوماتى
على الله هاتلاقينى

جنبك ..

- فيفرح وقد هم بالقيام من مكانه على السرير .
- فإذا بها تمنعه عن الحركة

وجدى: طب آجى أوصلك

صفية: كلام إيه ده يا سى السيد؟؟ ارقد انت تعبان .

وجدى: مايصحش يا صفية ..

صفية: إيه هو إللى ما يصحش ؟ دا العين ما تعلاش ع الحاجب.. طب ده أنت أصول تفضل راقد وأنا أقضيلك كل حاجتك من غير ما تتحرك ..

- فيبتسم مداعبًا وقد راح يربت بكفه على خدها فى رقة وود .
- وإذا به لا يجد منها اعتراضًا على ملامسة يده فيصاب بفرحة

طفولية مكتومة ثم يسرع يقدم لها ورقة مالية..

وجدي: خدى العشرة جنيه دى كمان معاكى عشان وانت جاية تبقى تشترى بقية الحاجة إللى ناقصة ..

- فتأخذ صفية العشرة جنيهات.

صفية: حاضر يا سى السيد ..

- فيربت على خدها مرة أخرى فى تمادٍ واضح ..

وجدي: ده انتى ربنا بعتك ليا من السما

- فتبتسم صفية فى ود وهى تتقبل حركات كفه المبالغ فيها على خدها بدون كلفة..

صفية: ربنا يخليك ليّا يا رب .. فوتك بعافية..

وجدي: الله يعافيكى

- وتخرج منصرفة ..
- وما أن تنصرف حتى ينهض وجدى العجوز من

مكانه مـتـهللا فى فـرح
ونشــوة .. وهو يتـمـطى
فاردًا ظهره وعضلاته ..
ويسرع إلى الصالة ..

- قطع -

مشهد (٧٠)

نهــار/داخلى

صالة الفيللا ومدخل التواليت

- يصل وجـــدى إلى باب التواليت، فيدخل ويغلق البـاب خلفـه فـتـركـز الكامــيــرا على البــاب لحظة ..
- وسرعان ما ينفتح الباب ثانية فيخرج منه وجدى مـهندمًا تمامًا بملابس ومظهر الشباب ، بعد أن أزال ماكياج الشيخوخة ومــلابســهــا ثم ارتدى ملابسه وتسريحة شعره العادية ، حيث يبدو فى رونق الشباب وابتهاجه بالحياة .
- يســتــرخى على كــرسى فـــوتيل ، وعلى المائدة

التى أمامه يجد ورقة
كارتون وقلمًا، فيعتدل
قليلا وهو فى لحظة
نشوته ثم يمسك
بالقلم.. ويبدأ تخطيط
بعض الكلمات فى
الكرتونة بعناية.. بينما
نسمع صوته معلقًا..

ص.وجدى: ولأنى استحليت لعبة
أبويا.. قررت إنى
العبها كل يوم
وأفضفض عن نفسى كل
يوم..

- وما أن ينتهى من إعداد
اليافطة الصغيرة التى
يتأملها بإعجاب وارتياح
.. فنكتشف المكتوب
عليها: "**ڤيللا السيد
ووالده وجدى**".
- فى نفس اللحظة التى
يفاجأ فيها بقدوم صفية

عــائدة مــرة أخــرى ..
فــيــتــهلل فــرحًــا فى
اســتــقــبــالهــا حــتى إنه
يتـصــرف مــعــهــا منذ
اللحظات الأولى عشمًا
فى نفس الألفـــة التى
وصلا إليها معًا ..
- فيمد يده يربت بكفه على
خدها مداعبًا فى مرح..
ولكنه يفاجأ بيدها تزيح
يده بعيدًا عن وجهها فى
عنف..

صــفــيــة: إلزم حدودك ومــــاتخلنيش
أفـــتـــن لأبـــوك .. خللى
نهـــارك يعـدى أنا مش من
إياهم .. ولاّ تكونش فاكرنى
من إيـــــاهم .. أنـــــا ست
بــــيــــت برضك .. حــتى
فين أبوك وأنا مسـتـعـدية
أقوله ..

- فى نفس الوقت الذى
تلمع فيه عيناه وقد فهم

المفارقة..فيتدراك الموقف ويبدأ يعاملها على أنه الابن..إلا أنها تستمر فى لهجتها معه..

صفية: فين أبوك عشان أسلمه الحاجة ؟

- فيحاول أن يتحدث إليها برقة مصطنعة

وجدى: أبويا نزل البلد فى مشوار، لكن وصانى وقاللى لما تيجى الست صفية خد منها الحاجة .

- فإذا بها تسأله فى جدية ساذجة

صفية: طب احلف .

وجدى: وحاحلف ليه ؟

صفية: عشان الناس معادن .. أنا برضك اشتغلت فى بيوت كتير وعرفت ناس أشكال والوان ..

وجدى: وده ماله ومال الحلفان ؟

صفية: عمرى ما أصدق الناس
إللى زيك.. كلهم بيبقوا
كدابين ..

- فينفجر فيها ثائرا وقد
نسى نفسه

وجدى: يعنى أنا كداب ؟ لمى
لسانك وأعرفى انتى
مين .

- فتواجهه بنفس الحدة

صفية: لا ماتشخطش فيا كده
.. أنى بنى أدماية زيك
برضك .. وإلاّ عشان ما
أنى باخدمكم حاتعمل فيا
كده ؟ طب والنبى ومن
نبى النبى نبى لما ييجى
عم السيد لنا قايلاله كل
إللى جرى ده ..وإن ماكانش
يشوفله صرفة.. ربنا هو
الغنى ..

- وقد ركنت الحاجة جانبًا
.. ولوحت منصرفة

بخطى عصبية وحازمة
وهو يرقب انصرافها
مندهشا .

صفية: الحاجة آهه .. وفوتك
بعافية ..

- وما أن تختفى من أمامه
حتى يستدير مكانه وقد
جز على أسنانه فى
غيظ ..

- قطع -

مشهد (٧١)

نهار/ خارجى

مدخل الحديقة

- قطع إلى صفية (نهارًا)
وهى تفتح بالمفتاح الباب
الخارجى للفيللا تدخل
إلى الحديقة ..

- قطع -

مشهد (٧٢)

نهار/ داخلى

صالة الفيللا وغرفة النوم

- قطع إلى وجدى أمام المرآة وهو ينتهى من اللمسات الأخيرة فى إعداد مكياج الشيخوخة على وجهه .. وفجأة يلتفت إلى باب الحجرة على أثر سمعه طرقات خفيفة على الباب فيسأل بصوت عجوز..

وجدى: مين ؟

- فيأتيه صوت صفية من الخارج ..

صفية: أنا صفية يا عم السيد

- فيسرع على الفور بإخفاء معدات المكياج وهو ينظر نظرة أخيرة إلى نفسه فى المرآة ثم يجرى ناحية الباب بسرعة ..
- ولكنه قبل أن يصل إلى

الباب ويتنبه إلى أنه لم يتقمص شخصية العجوز.. فيتوقف لحظة وقد بدأ بشكل آلى يحدب ظهره متقمصا حركات الرجل العجوز..

- ثم يتجه بخطوات واهنة يفتح الباب .. فيلمح صفية ويبتسم لها فى ود..

- ولكنه يفاجأ بها مكشرة فى نوع من الدلال فيسألها على الفور برقة..

وجدى: إيه مالك ياصفية ؟ خير إن شاء الله..

- فلا ترد صفية ..

- يعاود تساؤله برقة وعشم

وجدى: هاتزعلينى منك ليه أمال بقى؟

- فتنطق ولكن بنبرة تدلل

صفية: أنا ماكنتش عاوزة أقولك لبعدين تزعل وتاخد على

خاطرك .. لكن الصراحة
ماقدرتش.

- فيضحك في رقة وقد راح يربت على كتفها ..

وجدى: طب إيه بس طمنينى .

صفية: حوش الأستاذ وجدى عنى يا سى السيد ..

- فيلاحظ أنها ما زالت واقفة مكانها فى لحظة تكشيرها بدلال فيسألها..

وجدى: طب خشى بس خشى .. أنا كنت حاسس برضه إن وجدى هاتحصل منه حاجات يمكن تزعلك..خشى خشى ..

صفية: عاوز الحق والّا ابن عمه ؟ أنا ابتدا قلبى يتوغوش من الدخول هنا .

- فيفاجأ بردها وكأن كل شئ بدأ يضيع منه ثانية.. فإذا به على

الفـــــور وبشكل آلى
يصطنع فجـأة كـحـة
عنيفة يستمر فيها بلا
توقف ..
- حيث تسرع صفية ناحيته
بإشفـاق واضح وتمسك
صدره بيدها وقد بدأت
تسنده ناحية السرير ..

صـفـيـة: ألف سلامة .. ألف لابـأس
عليك .. يقطعك يا صفية
إذا كنتى السبب..

- وهو متماد في كحته ..
فى تشبثه فيها بيديه،
وهى ملتصقة به مستمرة
فى إشفاقها ..

صـفـيـة: أوعى تكون زعلت.. دا أنا
ماكلمتكش عن وجدى غير
من عشمى..

- فيرد عليها باللهجة
الواهنة المستضعفة

وجــدى: وأنا هازعل ليـــه يـا
صفية يـا حبيبتى . دا
وجدى يعمل أكتر من كده

كمان .. طول عمره جايبلى المشاكل ووجع الدماغ .. خصوصًا فى حكاية الستات ..

- فتسأله صفية على الفور بسذاجة..

صفية: يعنى حصلت منه الحاجات دى كتير قبل كده..

- فيرد عليها وهو يقربها منه أكثر بحيث تصبح إلى جواره على السرير وكأن هذا شىء طبيعى.. وهى مستجيبة لا إراديًا تستمع إلى رده ..

وجدى: يوه .. دا ياما حصل منه .. والبلوة إنه كان بيغير منى .. طب ده أعمله إيه بالذمة يا صفية ..

صفية: طب والنبى يا ريتك إنت اللى تكلمه.. وتقوله يقصر الشر ومافيش داعى،

لربمــا يغلط فيا كده ولا
كــده .. حكم هو صــحــيح
ابنك وكـل حـاجـة لكن أنت
شئ وهو شيء ..

-فــتلمع عــيناه وقـــد راح
يسألها كالحالم..

وجـــدى: إزاى يعنى يا صفية .

- فـإذا بهـا تسـتسلم ليـده
التى تربت على رأسـهـا ،
فتسند رأسـهـا إلى صدره
وهـى تـرد عـليـــــــه
بإحساسها ..

صـفـيـة: إنت السـمـاحـة إللى فـيـك
توزن بلد زيــه.. يخلق من
ضهر العالم فاسد..

- وهـى ملحـة فـى السـؤال
أثناء دلالها على صدره..

صـفـيـة: والنبى مــا تنسـى تكلمـــه
عشـــان تـــدوم عشرتى فى
البيت ده يــا عم السـيد ..
حكم أنا قلبى صـــفى لك
انت.. كلمـــه والنبى .. مــا

تساش .

وجـــدى: وأكلمه ليه ؟ انتى من هنـــا ورايح الكل فى الكل مـادام استريحتلـك .. لما يكلمك اشكمـيـه .. إديلـه على عينه ..

صـفـيـة: ودى تيجى برضه يا سيدى؟

وجـــدى: قلتلك ولا يهمك .. أنـــا صاحب الأمر والنهى هنا ..

صـفـيـة: خـلاص .. مادامت كده .. والنبى لو مـيل بطرفـه كـــده ولا كـــده .. والاّ اتعرضلى بأيتها حاجة لأنا عاطياله على بوزه .

وجـــدى: على حنطـور عـينه على طول .

بينمـا يطبطب عليـهـا ويشـدها أكـثـر فى استـعـباط .. فى نفس اللحظة التى تسقط فيها

عــــيناها على بعض الأوراق المالية التى تظهر أطرافــهـــا من تحت الوســادة فـيـبـدو فى عـينيهـا نوع من الولـه لهـا .. فـتـرتمى على صدره أكثر مستجيبة له لا إراديًا وباطمـئنان .. متمتمة..

صـفـيـة: يا ريت كل صنف الرجالـــة يبقـوا زيك كده .. والنبى مـا كانت الست مننا تعول هم الدنيـا ولا تتعب.. إلاّ تدى الـراجـل من دول كل هنـــا وســعـــادة .. لكن الواحـدة مننا هاتعـمل إيه للبخت المنيل ؟

وجـــدى: واحـدة زيك تقـول للقـمـر قوم وأنــا أقعد بدالك يبقى بختها منيل ليه ؟

صـفـيـة: والنبى تـسكـت يـا عم

السيد .. ماتصحيش
المواجع .. حكم أنا كل ما
أبص فى المراية وأشوف
نفسى.. والنبى ومن نبى
النبى نبى باستخسر نفسى
يا عم السيد .

وجدى: طبعا خسارة .. تعالى
يا حبيبتى .

- وقد ضمها إليه تمامًا
بنوع من الاستعباط
فيفاجأ بها تتملص منه
فى خفة..

صفية: لآ معلهش .. والنبى ما أنا
عاوزة أسيب قعدتك
خالص .. لكن الوقت قذف ..
وأهو بكرة هاعدى
عليك..فوتك بعافية

- وبينما الغيظ على وجهه،
يستوقفها مادًا لها يده
فى ابتسام مصطنع ..

وجدى: طب خدى ده ..

صـفـيـة: إيه ده ؟

وجـــدى: ده جنيـه تمشى بيـــــه حالك النهارده .

صـفـيـة: والنبى تـخللى .. مـا أنى لسة واخدة إمبارح .

وجـــدى: خدى ومـا تتعبنيش .. أنا صاحب عيا.

صـفـيـة: طب هات ماتزعلش نفسك يا سى السـيـد .. تقـعـد بالعافية ..

وجـــدى: الله يعافيكى ..

– فـيـرقب انصـرافـهـا .. وعلى وجـهـه نسـمـع مونولوجه ..

ص وجدى: معلهش ..قرينا ..

– قطع –

مشهد (٧٣)

نهار/ خارجى

حديقة الفيللا

- قطع على حركة خروجها من باب الصالة لتستقبلها الكاميرا من الحديقة وهى خارجة ، ولكن فى ملابس مختلفة فى يوم آخر..
- فإذا بوجدى فى الحديقة فى هيئة وجدى الابن واقف إلى جوار فأسه يرقب انصرافها..
- أثناء مرورها به تلقى إليه بكلمات جافة.

صفية: لما ييجى أبوك قوّله إن الحاجات كلها جبتها وحطيتها فى النملية، وفوقها الفاتورة زى ماكتبها البقال ..

- وجدى يتبعها وهو يرد ..

وجدى: حاضر حاقوله

- فتتوقف وقد التفتت إليه

بلهجة أكثر من جافة .. **صـفـيـة:** حضرتك رايح فين ؟

وجـــدى: هاوصلك يا ست صفية .

صـفـيـة: مـتـشكرين يـا سـيـدى .. خلـــيك فى شغلك ربنا هو الغنى .

- وتتابع طريقها منصرفة فى صلافة ..
- فيتوقف يرقب انصرافها وخروجها ..
- ثم تغلق الباب خلفها فى عنف..

- قطع -

مشهد (٧٤)

نهـار/ داخلى

صالة الفيللا وغرفة النوم

- قطع إلى وجـدى أمـام التسـريحة وهو يراجع إحكام مـاكـيـاج الشيخوخة.. فيسمع طرقًا على الباب .
- فـيفـتح البـاب وتظهـر صفية..

صـفـيـة: مش قـلـت لـك إن الأستـاذ وجدى مش هايجيبها البر .

وجـدى: حصل منه حاجة تانى ؟

صـفـيـة: من سـاعـة مـا أدخل على البـاب مـا يبطلش كلام مـن الكلام المتـغطى .. ويفضل يلقح على شبابى إلـلـى رايـح هـدر .. والاّ عـينـه اللى تبقى بـتـنط منه زى مـايكون عـاوز

يأكلنى أكل ..

- فيكتم ضحكته وهو يرد عليها..

وجدى: خلاص .. خليه يموت بغيظه ..

- فتتساءل هى فى طفولية ساذجة..

صفية: طب وبتضحك كده ليه ؟

- فتحاول أن تؤكد له بدلالها..

صفية: مش مصدقنى يعنى ؟

- فيربت على كتفها مبادرًا بسحبها معه فى بساطة إلى حجرة النوم ..

وجدى: على العموم وجدى مسيره يتجوز ويبعد عنك يا ستى.. ماتحطيش فى بالك . .

صفية: وهاحط فى بالى ليه طول ما انت موجود ومالى البيت يا سى السيد ؟

- فيجلس وجدى العجوز إلى السرير ..

وجدى: تعيشى يا صفية .. ويسلم بقك إللى بينقط شهد .

- فإذا به يفاجأ بها وقد بادرت من نفسها بالجلوس إلى جواره على السرير كتصرف عادى جدًا وهى تقول

صفية: شوف الكلمة بتطلع من بقك حلوة إزاى .. جاية من قلبك طوالى ...

- فيسألها كالحالم وهو شارد فيها بعينيه .

وجدى: صحيح يا صفية ؟

- بينما راح طرف قدمه يداعب قدمها ليخلعها الحذاء وهى غير ممانعة، ويده فى نفس الوقت متسللة فى لصوصية محاولاً أن يزيح عنها جلبابها ، وهى غير معترضة، بل خلال هذا هى مشغولة فى الرد ببساطة .

صفية: آى والله وماليك حلفان عليّا .. مع إن وجدى

بيفضل يقول كلام زى ده
وأكثر كمان .. لكن عمر ما
كلمة منه تهز شعرة فى
رأسى ولا تدخل جوه
قلبى..باسيبه يهاتى ..
اقول يا بت هاتخسرى
إيه ..

- فى لحظة معينة إذا
بيدها تزيح يده من
التحرك بين ملابسها
وقد أعادت الجلباب كما
كان ، وكأن شيئًا لم
يضايقها بينما هو أفاق.

وجدى: هيه ؟ طب وبعدين حصل
إيه ؟

- تستمر فى كلامها
المتبسط وقد أسلمت له
قدمها الأخرى لينخلع
منها الحذاء بينما راحت
يده للتسلل إلى جلبابها
مرة أخرى أثناء

استمرارها الطبيعى فى كلامها ..

صفية: مابيضايقنيش من وجدى غير ساعة ما يكلمنى عن جوزى .. أسمعه دمى يغلى.. وزى ما يكون بيغيظنى لما يبص لى ويتصعب ..

- وإذا بيدها تمتد بنفس الآلية لتزيح يده فى رقة من جلبابها الذى أعادته إلى وضعه وقد أفاق هو ثانية ..

وجدى: هيه ؟ وبعدين ؟

- فتسترسل فى كلامها .. وقد بدأت يده تعود إلى التسلل فى عصبية ، أما هى فكأن شيئا لم يكن و تستطرد ..

صفية: الداهية إن وجدى فاكرنى مش فاهمة اللى فى باله لما يقوللى :

مسكين يا عينى ..
صحته مش مساعداه ..
ماخبيش عليك ..
بيغيظنى فى دى بس .

- فتتكرر حركة يدها مع يده وقد أفاق على كلامها..

وجدى: هى إيه دى ؟

صفية: حكاية جوزى إللى صحته مش مساعداه .

- فتمتد يده هذه المرة تتلمس وجهها وهو يحاول أن يجاريها فى الحديث ولهجته تشوبها عصبية ..

وجدى: وانتى إيه إللى يخليكى تتغاظى ؟ العيا ده حاجة بتاعة ربنا .

- فيستجيب وجهها ليده بينما قدمها تتناول الحذاء المخلوع ترتديه خلسة..

– ثم تضـحك وهى تضـربه على صدره فى دعابة ..

صـفـيـة: دا إنت إللى طيب وقلبـك أبيض يا عم السـيـد زى جوزى بالظبط .. آهو طول عـمره كده مـايديش خـوانة أبدًا.. وأنا لولا كـده كنـت صبـرت على عيشته دى .

– وتكون قـد نهـضت للانصـراف فى طلاقـة مـتـحـررة من أى كلفـة وتنثنى وهى تضحك له..

صـفـيـة: أفوتك بعافية .

– وهو متجمد مكانه بعينين مبرقتين ..

– قطع –

مشهد (٧٥)

نهار/ خارجى

حديقة الفيللا

- قطع إلى انفتاح الباب الخارجى لحديقة الفيللا حيث تدخل صفية بمظهر جديد تمامًا وهى تتشدق بلبانة وهى تشق طريقها عبر الحديقة بخطواتها المتثنية التى تبدو فيها وكأنها ترقص بطلاقة أنثوية متحررة وهى تحمل المشتريات..

- تمر بوجدى الشاب الابن واقفًا فى مكانه بالفأس يرقب فيها هذا التغير المفاجئ بعينين مشدوهتين..

صفية: مادام انت إللى هنا يبقى عم السيد مش موجود طبعًا .

- بينما هى تنظر إليه لأول
مرة بابتسامتها..
- وجـدى لا يملك ردًا وهو
يرقب مشيتها وقد تركته
متجهة إلى الباب المؤدى
إلى الصالة

- قطع -

مشهد (٧٦)

نهـار/ داخلى

صالة الفيللا وحجرة النوم

- قطع إلى وجـه وجـدى العجوز فى اليوم التالى فى الصالة وكأنه يدور حول نفسه مفكرًا حيث نسمع مونولوجه..

ص. وجدى: البنت إبتدت تضحك للواد .. دا أنا ما صدقت ميّلتها عليّا أنا

- فى نفس اللحظة التى ينفتح فيها مفتاح باب الصالة فتدخل صفية أكثر تحررًا فى طريقة التثنى عن اليوم السابق متجهة بالحاجة ناحية المطبخ وتلقى بكلماتها إليه بشكل عابر ..

صـفـيـة: كـان بدى أسـعـد بيك النـهـارده يـا سى السـيـد

لكن مـابـايـد حـيلة.. ورايا
شوية مشاوير ..

- بينمـا هو مـتـجـمـد فى
الصـالة حـيث يداهمـه
التفكير بالمونولوج .

ص. وجدى: دا أنـا مـسـتـنـيـكى من
صباحيـة ربنـا .. معلهش
.. كل شيء ييجى بالسياسة
والهداوة ..

- وإذا به وقـد اصطنع
كـحـتـه الشـديدة بشكل
مفـاجئ بمجـرد ظهورها
من المطبخ فـتـسرع إليه
وقد ضـربت بيـدهـا على
صدرها شاهقة..
- فيتمادى فى كحته وهى
تسنده فى طريقـه إلى
الغرفة.
- حتى يرقـد على السـرير
مـتـصنعًـا الانهـاك وهى
واقفة فى حيرة.

صـفـيــة: تحب أعملك حاجة سخنة

تشربها يا سى السيد .

- فيرد على الفور .

وجدى ضلوعى كابسة على نفسى يا صفية

- ويستدير على السرير يوليها ظهره .. بينما تجلس ملاصقة له وقد مدت يدها تزيح ملابسه عن ظهره ثم تبدأ فى تدليك ظهره ..

صفية: أدلكلك ضهرك يا سى السيد ؟ .

وجدى: يا ريت يا صفية .

- وهو مستسلم لها فى ارتياح واضح.

صفية: دا أنت جسمك فاير يا سى السيد ..

- فى نفس الوقت تمتد يده متسللة إلى جلبابها وهى لا تبدى أى اعتراض مع استمرارها فى تدليك ظهره.
- حتى يجد نفسه وقد بدأ يستدير فى وضع رقاده ليوليها وجهه دون أن

تتـوقف هـى عن تدليكه

حـيث أصـبـحت يديهـا

على صدره..

- فتلتقى عيناها بعينيه ..

فتبتسم له ..

صـفـيـة: والنبى مـــالك حق يا سـى السـيد..نزل عـينك أمـال .. ماتبصليش كدهه ؟

وجــدى: أمال أبصلك إزاى ؟

صـفـيـة: هـو لازم تبـــصلـى يعنـى .. ولى راسك بعيد ..

- وإذا به وقـد مـد ذراعـيـه

مــحـــاولاً احـــتـــواءهـا

ليــرقــدهـا إلى جــواره

ولكنها تتملص منه.

صـفـيـة: تؤ تؤ تؤ .. خليــك مستريح يا سـى السـيـد انت صـاحب عـيـــا .. كـبـرت وجـسـمك مايستحملش التعب ..

- وقد أدارته بيدهـا ليرقد

وقـــد أولاهـا ظـهـــره

لتسـتـمـر فى تدليكه ،

وهو يرد ..

وجــــدى: غـصـب عنى يا صـفـيـة يا حبيبتى .. هـو الحنان إللى بتعمليـه ده شوية ؟

- فتهرب بعينيها من عينيه فى ابتسام ودلال .

صـفـيـة: مــاهو انــت إللى قلــبــك حنين يخللى الحجر يلين .

- فـيـتـبـصنع على الفـور كحته.. فتضع هى إحدى يديها تحت صدره تسنده له ..

- فـيـصطنع على الفـور رعشة فى قدميه أيضًا وهو يتمتم..

وجــــدى: برد

- فتمسكها له برجليها.. فيسبل على الفور عينيه متمتمًا..

وجــــدى: حر

- فتسند رأسها على ظهره هامسة..

صـفـيـة: انت روحى يا سى السيد ..

- فيجد فرصته السانحة

فيستدير إليها محاولاً
احتواءها .. ولكنها فى
رقة تكون قد تملصت
من بين ذراعيه مستغلة
ليونتها مرددة فى دلال.. **صفية** تؤتؤتؤ .. ياما كان نفسى
ومنى عينى .. بس صحتك
تتبهدل .. انت سبت الدنيا
من زمان للشباب اللى زى
وجدى ..

- وتفاجئه بانصرافها ..
وهو مبرق العينين فى
حدة وشراهة يرقب
انصرافها بخطواتها
المتثنية .. مع مونولوج
بإحساسه بالغيظ.. **ص.وجدى:** وجدى وجدى وجدى
- وقد ندت منه حركة غيظ وشباب وجدى
عنيفة ..

- قطع -

مشهد (٧٧)

نهار/ خارجى

حديقة الفيللا

- قطع حاد إلى حركة
ضربة الفأس على أرض
الحديقة بقوة وعنف ..
والكاميرا تنفتح على
المشهد كاشفة عن
عضلات وجدى الشاب
الابن .. عضلاته تلمع
فى الشمس أثناء ضربة
الفأس والعرق يتصبب
على جبينه.. تلمح عيناه
دخول صفية من باب
الحديقة فلا يتوقف
وإنما يستمر فى
استعراض صولجان
رجولته بلا كلل ..
- وصفية قادمة فى
اتجاهه، وعيناها معلقة

به وهو لا يرفع نظره
إليها ..

- حتى تصل بالقرب منه ..
فتجد نفسها وقد توقفت
لا إراديًا .

صفية: برضه عم السيد مش موجود ؟

- فيتوقف وقد نظر إليها .

وجدى: كلها يومين تلاتة ويوصل .

صفية: يا خبر .. كأنه ها يغيب عننا المدة دى كلها؟

وجدى: عنده حق يعزك ويقوللى كل الكلام ده قبل ما يمشى .

صفية: هو قالك حاجة ؟

- بينما يكون قد ضرب
الأرض ضربة ثم توقف
بشكل عرضى.
- فيجلس القرفصاء على
الأرض وكأنه فى لحظة
راحة ساندًا ظهره على

الجذع ..

وجـــدى: يوه .. دا قـعـد يـــوصـينى عليكى .. ويقـوللى صـفـيـة دى تحطها فى عينيك .. أقـوله حـاضـر .. يقـوللى مـاتعـمـلش فـرق بينك وبينها .. أقـوله حـاضـر .. يقـوللى بيـتك بيـتـهـا .. ولقمتك لقمتها .. وسـريرك سـريرها، زى ما أنـا باعمل مـعـاها بالظبط .. أقـولـه حاضر ..

– بينما تجد نفسها جلست لا إراديا على حـجـر فى قـبـالتـه .. فـتـسـأله باهتمام.

صـفـيـة: هو قالك كل الكلام ده ؟

وجـــدى: وأنا قلتلـــه دى صـفـيـة أصـونهـا فى عنيــه من جوه .

صـفـيـة: تسلم عنيك يا سى وجدى

– فترن هذه الكلمة الرقيقة

فى أذنه.

- بينما هى تبتسم وقد همت بالنهوض.

وجدى: والنبى لانتى قاعدة شوية..

- وهو يشير لها إلى جواره.. ولكنها تتصنع لهجة مؤدبة ..

صفية: دا أنا بدى أرجع أطبخ .

وجدى: النهار طويل يا شيخة.. إقعدى إقعدى.. د أنا النهارده الدنيا مش سايعانى ونفسى أألف مزيكا.

صفية: آه صحيح .. داأبوك بيقول إنهم بيعملوا مزيكتك فى الراديون..

- فيضحك وقد عدل من جلسته قليلا بحيث يستدير ناحيتها قليلا ..

وجدى: تعرفى دلوقتى نفسى فى إيه يا صفية ؟

- فتعتدل فجأة فى اعتراض

صفية: جرى إيه بقى يا سى

وجــدى .. هانرجع تانى

للكـــلام اللــى لا يــودى

ولا يجيب

وجــدى: هـــو أنـــا غلطت فى

حاجه لا سمح الله ؟

صـفـيـة يعنى لما أكون قاعدة معاك

وحدينــا .. وتقول نفسك

فى حـاجــة .. هاتكون إيه

الحاجة دى يعنى ؟

وجــدى: أنا نيتى سليمة يا صفية ..

نفـسـى أعـمل مـزيكة

وأسميها على اسمك.

صـفـيـة: تسميها إيه يعنى ؟

وجــدى: أسميها .. " **آه يا صفية** " .

- تستـرخى فى جلستها ثانية بلا كلفة

صـفـيـة: دى كــانت تبـقى حـاجــة ولا فى المنام .

- فيرد عليها مكررًا كأنه منوم..

وجــدى: آه يا صفية ..

- فتتهلل هى بلحظة طفولية ..

صفية: طب ماتياللا تعملها يا سى وجدى.. يالله .

وجدى: ما هى ماتجيش على طول.. عاوزه تفنين .

صفية: خلاص فنن على راحتك .. أنا قاعدالك أهه .

وجدى: ما هو قعادك كده مايكفيش .

بينما هى تحنى رأسها أمامه فى شبه خجل

صفية: هو آنى عارفة أنت عاوز إيه أمال؟

وجدى: عمركيش رُحتى فرح ؟

صفية: رحت طبعًا

وجدى: مش بتسمعى الألاتية وهما بيضربوا مزيكا ؟

- فتتهلل صفيه مرة أخرى

صفية: ياما سمعتهم وياما رقصت على مزيكتهم

وجدى: أهو أنا قصدى كده.

صفية: أرقص يعنى ؟

وجدى: على راحتك .. أنا ماقلتش حاجة

- فتضربه بكفها على صدره وكأن الكلفة قد زالت ..

صفية: بس دا عيب قدام الرجالة

وجدى: وهمه فين الرجالة ؟

صفية: ما أنت صلاة النبى آهه تفصل عشرة.

وجدى: بس مافيش حد غريب

صفية: يعنى ماحدش حايشوفنا ؟

وجدى: ما انتى عارفه البير وغطاه هنا

صفية: طيب وفين الألاتيه إللى هايرقصونى

وجدى: أهه ده الفرق .. إنتى طول عمرك بترقصى لما بتسمعى مزيكا ..لكن دلوقتى عشان نعمل مزيكا باسمك ، لازم إنتى اللى ترقصى الأول .وبعدين

أنا إللى أعمل المزيكا على
هوى الرقصة
بتاعتك..

صفية: والنبى ما أنا فاهمه حاجة .. طب مش لازم تمسكلى ع الواحدة عشان أعرف أتهز ؟

- وتكون قد تناولت صندوقًا صغيرًا تناوله إليه.

صفية: خد إمسك دى ونقر عليها وأنا أفرجك الرقص اللى على أصوله

- فما أن يبدأ ينقر، حتى تستوقفه بدعابة.

صفية: يوه .. إحنا نسينا ..

وجدى: نسينا إيه ؟

صفية: هى اللى بترقص مش لازم ينقطوها ؟

- فيسرع بتقديم ورقة خمسة جنيه، وفى حركة لهفة على أن تبدأ

رقصتها بسرعة

وجـــدى: إتفضلى يا ستى ..

- فـتـتناولهـا وتدسـهـا فى
صـدرها ثم تسـرع بفك
طرحتها من على شعرها
ورقـبـتـهـا .. فـيـذهله
شعرها الذى تهدل على
رأسها وانكشاف جمالها
المثير.

صـفـيـة: طب حزمنى بقى ..

- تقـتـرب هى منه ليسـرع
بتـحـزيمـهـا ونظراته
تتفحصها فى شراهة..
بينمـا هى تعيش لحظة
مرح كاملة ..

صـفـيـة: ماتشدش قوى كده ..

- فينتهى من تحزيمها ..
- ثم يبدأ بنقر إيقاع واحدة
ونـص عـلـى الـصـنـدوق
الخشبى الصغير ..
- فـإذا بهـا تنطلق مـهـتـزة

على إيقاع الواحدة ونص
الذى ينقره ..
- وعيناه تبرقان ناحيتها
أكثر فأكثر وهى تنثنى
فى رقصتها المثيرة
أمامه..

-(بينما تتحول إيقاعات
الواحدة ونص إلى موسيقى
راقصة).

- حتى يجد نفسه فى قمة
انفعاله وقد نطق لا
شعوريًا بشكل هامس ..

وجــــدى: آه يا صفية

- فتتوقف عن الرقص
لاهثة ..

صفية: بلاش كده أمال يا سى
وجدى .. ده أنت بتقولها
زى ما تكون بتقطعها من
قلبك من جوه .

- ولكنه لا يتوقف عن النقر
ويكرر همسه فى
شغف..

وجــــدى: آه يا صفية .. أرقصى يا

صفية.

صفية: دا انت كده يمكن حالتك تتعب خالص يا سى وجدى..

وجدى: أرقصى يا صفية .. خللى التفانين والمزيكا اللى جوايا تغرد وتقول .

صفية: لأ كفايه كدهه .دانا رقصتلك ييجى بعشرة جنيه .

- فيسرع وهو شبه لاهث بتقديم ورقة فئة عشرة جنيهات.

وجدى: خدى يا صفية .. ارقصى يا صفية

- فتدس العشرة جنيهات فى صدرها .. وهى فى فرحة لا تسعها الدنيا .. وقد بدأت تتثنى راقصة أعنف مما كانت..
- فيزداد هو أيضًا فى عنف نقرة الإيقاع ، حتى

يجد نفسه وقد نهض من مكانه .وقد أخذ ينقر الإيقاع وهو يدور حولها .. ويقترب أكثر .. حتى ليبدو وكأنه يشاركها رقصتها الأنثوية المثيرة.. وفى قمة انفعاله يجد نفسه وقد نطق صارخًا

وجدى: الغنوة مش راضيه تطلع كده خالص

- فترد عليه وهى مستمرة فى التلوى

صفية: أنا اللى عليّا عملته ..

وجدى: أبدًا يا صفية .. لسه .

- فى نفس اللحظة التى تتوقف فيها لاهثة من الانهاك.

صفية: لسه إيه كمان ؟ دانا جتتى اتقطعت.

وجدى: هو أنا شايفها ؟

صفية : وانت عاوزنى أوريهالك كمان ؟

- بينما يبادر إليها بورقة
بخمسين جنيها تأخذها
وتدسها فى صدرها
وفرحها متزايد وهى
تردد له فى حنان..

صفية: والنبى انت صعبان عليّا يا
سى وجدى لولا كده ما
كنت انكشف عليك ولا على
غيرك .

- وإذا به وقد بدأ ينقر
وهى ترقص بأنوثتها فى
إعياء شديد يجعلها تبدو
أكثر إثارة ، وإذا به يجد
نفسه وقد بدأ يتمتم
بكلمات مصاحبة للإيقاع
كأنها أغنيه تجريدية
نابعة من داخله عن هذه
اللحظة ..

وجدى: آه يا آه .. يا آه آهات
الجرح آه .. لن تهدى آهى
طول ما جرحى يعوى آه ..
آه تأهأه .. وآه تزغرد لجل

حبى للبنية آه ..

- ويتدرج انفعاله بتمتمة هذه الكلمات على أنها أغنية من إيقاعات اللحن المصاحب لها مع رقصتها .. حتى يصل قمة انفعاله وقد أصبح منهكًا أكثر مما يجب .. وتلحظ هى ذلك فتسرع بالتوقف عن الرقص ..

- وتتقدم منه تسنده .. وهو يتصنع الانهاك أكثر حتى يضمن التصاقها به.

صفية: لا .. دا أنت حالتك تعبت خالص يا سى وجدى ..

وجدى: ريحينى يا صفية ..

- ويتمادى فى تصنع الانهاك لدرجة أنه ينسى نفسه ويأخذ نفس الوضع الذى يتخذه عند

تقمصه لشخصية الأب
فى لحظة الانهـــاك ..
وتـــلاحــظ هــى ذلــك
معلقة..

صـفـيـة: الخـالق الناطق فيك كتيـر من أبوك..

- يحـاول احتواءها مركـزًا
نظراته النهـــمـــة فى
عينيها .. ولكن سرعان
مـــا تنفلت من بين يديه
متمتمة فى تدلل ..

صـفـيـة: لالالا .. إخص عليـك يــا أستاذ وجدى .

وجـــدى: مش قادر يا صفية.

- فتسرع هى مهرولة

صـفـيـة: مـــرة تانيـــة لما تـكون مستريح.. فوتك بعافية .

- وتتركه منصرفة وهو فى
قـمـة غـيظه.. فـيكتم
غيظه متمتمًا لنفسه.

وجـــدى: مـعلهش .. فـعـلا كل شىء هـايـيـجى بالـسـيـاسـة والهداوة .

- قطع -

مشهد (٧٨)

نهـار/ داخلى

صالة الفيللا وغرفة النوم

- وجـدى العـجـوز الأب بماكياج الشيخوخة.

- ينفـتح البـاب وتظهـر صفية .. فتفاجأ به ..

صـفـيـة: يوه .. ألف حـمـد الله ع السلامة يـاسى السيد .

- ثم ترتمى فى حضنه بلا مقدمات .. أما هو فقد لمعت عـيناه وهـو يحـتضنهـا فى صـدره بينما هى تتهنه.

صـفـيـة: شوف يا خويا الواد يقوللى إنك هاتغيب يومين تلاتـة خللى قلبى ها يتـقطع عليك.

- وعلى الفـور يكون قـد تصنع الكحـة كـعـادته فتسرع تمسك له صدره وتسنده فى طريقـه إلى

حجرة النوم ..

- وفى حجرة النوم ترقده على السرير وهى تربت على صدره وهو يقول لها.

وجدى: آهو انا دلوقتى صحتى بقت عال قوى.

صفية: ألف حمد الله على سلامتك .

وجدى: تعالى جنبى يا حبيبتى .

- فتصعد إلى السرير وترقد مستلقية إلى جواره وقد أسرعت بإعطائه قبلة سريعة على جبينه .. فتلمع عيناه فى شرود .. وعلى لقطة وجهه .

(تتردد ذكرى موسيقى وأغنية آه يا آه).

- وفى نهاية المقطوعة .. إذا به ينسى وينطق لا شعوريًا بنفس طريقته ..

وجدى: آه يا صفية .

- فتهب هى مذعورة ..

صفية: بتقول إيه يا عم السيد؟

- فيفيق إلى خطئه ..

وجدى: إيه مالك اتخضيتى كده ؟

- فيظهر فى عينيها الشك ثم تسأله ..

صفية: هو وجدى قالك على حاجة؟

وجدى: هو حصل حاجة ؟

صفية: كان بدى أقولك حرص على فلوسك من وجدى.. أحسن ده باين ايده بتتمد فى جيبك .. حكم شفت معاه فلوس أد كدهه .. إشى خمسات وإشى عشرات .. ولا الحتة بخمسين جنيه حتة واحدة إللى حاول يديها لى، أبدًا مارضيت..

وجدى: وماخدتيهاش ؟

صفية: أبدًا يا عم السيد .. ودى تيجى ؟

- وقد بادر بطبع قبلة أبوية

على جبينها .. فيلحظ
ارتياحها لهذه القبلة وقد
أسبلت عينيها .. بارتياح
مبتسم ..

- فتمتد يده تربت على
شعرها.

وجدى: يا حبيبتى يا صفية

- وقد بدأ يقرب وجهه
منها وهى مسبلة
العينين.. حتى يحتويها
بين ذراعيه ..

- وسرعان ما تحيطه هى
أيضا بذراعيها

- شعر باستسلامها التام له
فتزداد سرعة أنفاسه .

- فتمد يدها فى رقة
تتلمس صدره الذى
ازدادت سرعة دقات
قلبه وتتمتم له إشفاقًا..

صفية: يا خبر يا سى السيد ..
دا أنت قلبك تعبان
خالص ..

- لا يعطيها الفرصة وقد

- أسـرع يحتـويهـا فى عصبية هيستيرية..
- ولكنها سرعان ما تتملص منه بنفس الحـدة منتفضة حيث تبتعد عنه..
- فيسألها لاهثا بلهجته الواهنة..

وجـدى: مالك يا صفية ؟

صفية: أنا بقيت باخاف .

وجـدى: ماتخافيش منى يا حبيبتى .

صفية: أنا مش خايفة منك .. أنا خايفة عليك..انت برضك عجزت وقلبك ما يستحملش .

- ولا تنتظر منه ردًا وقد ولّت مسرعة تخرج منصرفة بسرعة البرق..
- بينما هو مكانه ينزع ماكياج الشيخوخة فى عصبية .. مجلجلاً

بهستيرية ..

وجـــدى: كبــرت .. عجــزت .. قلبك مــا يستحملش .

- ثم يـخـــرج بعنف إلى الصالة.

- وفـى يده المـلابس التـى خلعـهـا .. يلتـفت إلى المـرآة بـنـفـس الـعـنـف يواجــه شكله بمكيــاج الشيخوخة صائحًا فيه.

وجـــدى: لازم أفــضل وجـــدى فى شـــبـــابى لكن انت لازم أتخلص منك ..

- قطع -

مشهد (٧٩)

نهار/ خارجى

حديقة الفيللا

- قطع إلى حفرة فى أرض
حديقة الفيللا، وتدخل
الكادر يد وجدى
بملابس الأب وعدة
ماكياج الشيخوخة ثم
يلقى بها فى الحفرة ..
وتنفتح الكاميرا على
المشهد لنرى وجدى وقد
أمسك بالفأس وبدأ
يهيل التراب فى الحفرة
على هذه الملابس مع
عدة الماكياج .
(بحيث تذكرنا هذه اللقطة
بجزء من الفلاش باك
الذى كانت تحكيه صفية
فى المحكمة عن قتل
وجدى لأبيه)

- يلتفت وجدى تجاه الباب الخارجى للحديقة فيلمحه وقد انفتح لتظهر منه صفية قادمة وهى حاملة مشتريات المطبخ .

وتتابع الكاميرا بشاريوه دخول صفية عبر الحديقة .. مع صوت وجدى الذى يحكى للمخرج .

ص.وجدى: أول ما دخلت صفية عملت نفسى مش شايفها .. وانشغلت فى تسوية الأرض فوق عدة الماكياج وهدوم أبويا .

- بينما وجدى يتصنع انشغاله فى تسوية تراب الأرض.

- وكلما اقتربت منه صفية أكثر.. يزداد التوتر فى

عينيه.. مع صوته | ص.وجدى: لمــا شفتها حسيت بارتياح

.. لكن برضـــه قلقان .. يا

ترى هتقول إيه لما تعرف أن

أبويـــا اختفى خالص؟

- ولقطة كبيرة لوجه صفية

جاحظًا فى ذعر.

- قطع -

مشهد (٨٠)

نهار/ خارجى

شوارع فى خلاء المنطقة

-قطع حاد وسريع إلى حركة الكاميرا من وجهة نظر صفية منطلقة بلا هوادة وفى حركة هستيرية غير منتظمة فى الشوارع الخالية.. محاولة الوصول إلى المبانى مع صوت صرخة صفية..

ص.صفية: الجبان قتل أباه .. قتله .. قتله .. الجبان المجرم .. قتله .

- قطع -

مشهد (٨١)

نهار/ داخلى

زنزانة وجدى

- قطع إلى نفس حركة الكاميرا مستمرة بشكلها غير المنتظم داخل الزنزانة حول وجدى ومعه المخرج ..

- (وصوت صراخ صفية المستمر فى الفلاش باك يتلاشى تدريجيا) .

- ووجدى يمسح عن وجهه ماكياج الشيخوخة الذى كان يقدمه عمليا للمخرج ، ووجدى يردد فى دعابة

وجدى: شوية حرفنة فى الماكياج، زائد براعة فى التمثيل، يساوى جريمة قتل أونطه

- وإلى جوارهما على الأرض تظهر أنابيب ألوان الماكياج التى

أحضرها المخرج بناء على طلبه .

وحيد: يعنى هربت من الناس ورجعتلهم مقبوض عليك ..

وجدى: قصدك لقيت نفسى أنا إللى فى قفص الاتهام .. بينما نفس اللى هربت من وشوشهم همه اللى قاعدين بيتفرجوا على محاكمتى .

- لكن تقطع لحظتهما إطلالة وجه الفتاة المعجبة به التى وقع لها على الأوتوجراف فى المحكمة..

- تطل شوشو عليهما من قضبان شراعة باب الزنزانة ومعها الحارس بينما هى متهللة تناديه .

شوشو: إزيك ؟

- فينهض وجدى من مكانه محاولاً استطلاع وجهها

حتى يتعرف عليها فيدهش..

وجدى: إنتى ؟ إيه إللى جابك ؟

شوشو: تعبت على ما خدت تصريح زيارة..

- بينما السجان يتمشى ذهابًا وإيابًا .. تسرق هى نظرة ناحيته ثم تقرب وجهها أكثر ناحية وجدى لتهمس بكلمات سريعة ..

شوشو: ربنا اداني مفتاح خطير جدًا امبارح .قلت على الله يساعدك فى براءتك ..

وجدى: خير إن شاء الله

- فتسرق هى النظرات ثم تسرع هامسة..

شوشو: عثرت على الجثة .

- فتلمع عينا وجدى وقد أصابه الذهول والشك متسائلا بسرعة ..

وجدى: جثة مين ؟

شوشو: المرحوم والدك

- فيتشبث بالقضبان غير مصدق للمفاجأة..

وجدى: مش ممكن .. أنا ماقتلتوش .. أنا برىء .

شوشو: يبقى عثورنا على الجثة هايوصل البوليس للقاتل الحقيقى .

وجدى: قاتل مين ؟ أبويا عايش ماماتش .

شوشو: أنا شفت الجثة بعنيا الاتنين .

- فى نفس اللحظة يكون المخرج المتصنت قد اقترب منهما فى ذهوله حيث يسألها .

وحيد: انتى تعرفيه يا مدموازيل ؟

شوشو: قارنته بالصورة بتاعته .

- فيكاد وجدى ينسى نفسه وقد صاح فيها .

وجدى: عرفتى كل ده إزاى ؟

شوشو: مش وقته يا أستاذ وجدى ..المهم فكر إزاى تستفاد

من المفاجأة دى .... أنا
نفسى أساعدك بعنيا
وروحى .. أنا باحبك..

- بينما يقاطعهما السجان. **السجان:** انتهت الزيارة

- فتبعد والدموع فى عينيها
وهى تلقى ناحيته بقبلة..
بينما وجدى يمسك
بالقضبان يرقب
انصرافها وهو يكتم
دموعًا فى عينيه..
فيناديها بسؤاله من
بعيد.

وجدى: طب لقيتى الأمانة فين ؟

- فترد عليه من بعيد قبل
أن تختفى..

شوشو: فى جنينة الفيللا

- وجدى يستدير بوجه
مذهول متسائلاً ناحية
المخرج الذى قبع جالسًا
على الأرض فى حيرة
وتجمد

- ثم ينهار وجدى إلى جوار المخرج .. ويتمتم لنفسه بتساؤل ساخر ..

وجـــدى: شـــافت الجثـة بعنيها فى جنينـــة الفيللا ..

- ينهض المخــرج بخطوات تفكير..

وجـــدى نفس النظرية.. حكاية ما حـــصلتش بس ممكن تحصل، وآهى حصلت..

- فيتوقف المخرج فى مكانه عـــاقـــدًا يديه خلف ظهره.. وقد ركز نظراته فى وجدى..

- وجـــدى ينظـر إليــه فى مسكنة وضعف واستغاثة وحيرة ..

- ولحظة صمت متوتر .. حتى ينطق المخرج

وحـــيـــد: لازم تنسى فـورًا اللعبـة السخيفة دى وتبرأ نفسك.. لازم تخـرج تشوف مـين

القاتل ..

وجـــدى: فى الأول كـــان ممكن .. دلوقتى فيه جثة تثبت الجريمة ..

– وجدي وقد انتصب مواجهًا المخرج..

وحـيـد: بالعكس .. دى أسرع حاجة تبرأك .

وجـــدى: إزاى ؟

وحـيـد: كـشف الطب الشـرعى هايقول طبعًا القتيل مات إمتى ..

وجـــدى: وبعدين ؟

وحـيـد: وبعدين من الثابت رسميًا إنك فى الوقت ده كنت محبوس هنا ..

وجـــدى: لكن لو طلع إنه اتقتل قبل ما أنا أتسجن ؟

– فيصيبهما الوجوم ..

– فيظلان يقطعان الزنزانة ذهابًا وإيابًا بشكل متوتر.. وفى تفكير..

- حتى يتوقف المخرج فجأة

مطرقعًا بإصبعه .. **وحـيـد:** اسمع

وحـيـد: اطلب شـهادة صـفـيـة مـرة تانية .

وجـدى: هاتقول نفس إللى قالته .

وحـيـد: والباقى عليك ..

- فيتوقف وجدى منصتًا لكلام المخرج الذى يشير إليه

- قطع -

مشهد (٨٢)

نهار/ داخلى

قاعة المحكمة

- قطع إلى قاعة المحكمة والكاميرا تستعرض الصمت والاهتمام على جميع الوجوه وكل الأنظار فى اتجاه قفص الاتهام الخالى تمامًا
- صفية الواقفة إلى منصة الشهود ونظرها إلى القفص بنفس الصمت.
- ثم يقطع القاضى الصمت .

القاضى: المتهم يدخل

- فإذا بوجدى يدخل القفص بين حارسيه وهو بكامل تقمصه بالمكياج لشخصية العجوز كما رأيناها من قبل.

- ما أن تراه صفية حتى تشهق متمتمة فى همس مذعور ..

صفية: المرحوم ؟ بسم الله الرحمن الرحيم.

- تنهار مغشيًا عليها ..
- فيسرى جو الهمهمة والتساؤل فى قاعة المحكمة..
- بينما يسرع البعض إلى صفية لنقلها وإفاقتها ..
- وجدى فى القفص يرفع رأسه تدريجيًا يستعرض القاعة والوجوه المتطلعة إليه فى تساؤل .. حتى يقع نظره على زوجته سامية العمياء بين الجالسين .فى نفس اللحظة التى تنهض فيها .. يتابعها بنظراته وهى تتلمس طريقها إلى

منصة الشهود التى تصل
إليها وسط الهمهمات
والتساؤلات .. وتنطق ..

سامية: سيادة القاضى أنا زوجة المتهم ..

القاضى: الاسم ؟

سامية: سامية فؤاد .

القاضى: عاوزة إيه يا ست سامية ؟

سامية: عاوزة أقول الحقيقة .

- فى نفس اللحظة التى يكون وجدى قد انفجر فيها صائحًا..

وجدى: سامية ..

- فيعم الصمت القاعة.. وقد انفجر وجدى فى هستيرية..

وجدى: عاوزه تحطمينى أكتر من كده يا سامية ؟

- بينما القاضى يضرب المطرقة "شاخطًا" فى وجدى ..

القاضى: سكوت والّا هاضطر استخدم حقى القانونى ضدك ..

- الدموع انسالت على وجه سامية فى صمت حتى تقطع الصمت.

سامية: أستأذن سيادة القاضى .. دقيقة خاصة مع زوجى المتهم ..

-والقاضى قد أشار إليها.

القاضى: اتفضلى

- وتتجه ناحية قفص الاتهام وما أن تصل إلى القفص ويصبح وجه وجدى المنفعل ملاصقًا لوجهها بدون أن يفصل بينهما إلا القضبان ، فتهمس له بمعاناة ..

سامية: أنا مش جاية أحطمك يا وجدى .. أناباكفر عن سيئاتى من أجلك .. لأنى باحبك .. أنا جاية أعترف.

وجدى: وتضعفى رجولتى باعترافك يا سامية؟

سامية: لا يا وجدى .. أنا هاعترف بان أنا إللى قتلت ..

وجدى: كدب

سامية: دى الحقيقة

- فى نفس الوقت تظهر شوشو فجأة وقد وصلت إلى المنصة صارخة ..

شوشو: أنا عارفة مكان الجثة الحقيقية ..

- ووسط جو الهمهمة والذهول من المفاجآت مع مطرقة القاضى .. تهمس سامية لوجدى ..

سامية: اقتلنى يا وجدى .. اتخلص منى .. انتقم منى لنفسك ولأبوك .. أقتلنى.

- ووجدى المعلق النظر بشوشو عند المنصة يعود بنظراته إلى دموع سامية.

وجدى: سامية .. أتوسل إليكى تأجلى اعترافك خمس دقايق وتسيبلى أنا الكلمة

قـدام المحكمـة .. عـايز
أمـهـدلك بالطريقـة اللى
أحـافظ بيها على شـعورى
وكـرامـتـى لما تتـعـرف
الحكايـة .

سـامـيـة: يـا ريت يبقى طلبك رقبتى
وأبقـى حـاسـة إنهـا
ماتكفيش.

- فتنسحب سامية بدموعها
وهو يـرقـبـهـا ثم يـرفع
رأسه فى اتجاه القاضى
ناطقًا بصعوبة .

وجـدى: أسـتـأذن المحكمـة فـى
كلمـة هـامـة بعـد لقـائى
بزوجتى .

القـاضى: اتفضل .

- والمخـرج بين الجـالسـين
فى القـاعـة يسـتـمع
باهتمام .

- يعـانى بقـسـوة ثم

مستطردًا.

وجـــدى: سـيـدى الـقـاضـى .. لقـد اطلعـتم علـى مـأسـاتى بالتفصيل كمـا سجلهـا لكم على لسـانى المخـرج وحيد عزت.

وجـــدى: الحقيقة إنى صارحت هذا الصديق بكل شئ .. إلا سر واحد .

- يتـوقف فـيسـتـدركـه القاضى.

القـاضى: اتفضل .

- وجدى ينظـر إلى المخـرج الذى يبدو عليه الاهتمام الشـــديد.. ثم ينطق وجـدى وهو يعـانـى من الأسى.

وجـــدى: سيادته مايعرفش إن طوال الأيام إللى قضاهـا معـايا فـى الـزنـزانـة لمـا كـنـت باحكيله، كنت فى نفس الوقت بارسم خطة محكمة أقتل بيها أبويا..

- ثم يسكت وجدى فى معاناته فيسأله القاضى..

القاضى: مفهوم إن كان عندك سبق الإصرار والترصد، لكن فشلت أكثر من مرة .. الخلاصة إيه ؟

- فتسرى الهمهمة.. والقاضى يضرب بالمطرقة ليعود جو الصمت ويسأل.

- ولحظات صمت وترقب فى القاعة حتى ينطلق وجدى.

وجدى: إن خطتى المرة دى كان لازم تنجح، ولازم أطلع فى الوقت نفسه برئ .. ونجحت.

القاضى: وضح كلامك .

- فيهب المخرج من مكانه مذعورا ..

وجدى: من الثابت إن أنا مسجون فى الزنزانة بقالى

شهر .. وبالتالى مافيش
أى دليل يثبت إن أنا
هربت من تلات تيام
ونفذت الجريمة فى نص
ساعة ورجعت، كأن شيئا
لم يكن .. مفيش أى دليل
على الجريمة إلا اعترافى
دلوقتى.. أنا القاتل .

- وسامية قد أصابتها هستيرية صارخة.

- فيسكتها القاضى .

سامية: لأه .. لأه .. أنا إللى قتلته
بإديه الاتنين دول ..

القاضى: من فضلك وإلا هاضطر
أخرجك من المحكمة .

- وبينما تسكت سامية مرغمة غارقة فى دموعها يلتفت القاضى إلى وجدى.

القاضى: ممكن تثبت لنا اعترافك ده؟

وجدى: أنا آسف كل الأسف للصديق المخرج انى استخدمته .. الكلام ده كان من تلات تيام ، قبل ما أحكيله الجزء الأخير من حكايتى

- قطع -

مشهد (٨٣)

نهـار/ داخلى

ممر السجن
(فلاش باك)

- قطع فـــلاش باك إلى
وجـدى خـارجًا من باب
الـزنـزانة .. والحـــارس
يقـتـاده فى الطرقـات
المؤدية إلى دورة المياه ..

- قطع -

مشهد (٨٤)

نهار/ داخلى

دورة مياه السجن
(استمرار فلاش باك)

– ما أن يدخلا دورة المياه المكونة فى الداخل من ثلاثة أبواب .

– يبتسم وجدى للحارس حيث ثمة صداقة بينهما .. وإذا بوجدى يمد يده فى عبه فيستخرج ألبوم صور عارية مشيرًا للحارس فى همس وحذر..

وجدى: سلى نفسك على ما أخرج .

– فيفتح الحارس الألبوم .. فتبرق عيناه ذعرًا لما رآه فى أول صورة .. فيبتسم وجدى ولكن الحارس يسرق التفاتة حذر حوله ويسأله هامسًا ..

السجان: هاتودينا فى داهية.. دا

جبته منين ؟

- ولكن وجدى يلكزه بعشم الصداقة.

وجدى: انت لسه هاتسأل ؟ سلى نفسك ياشيخ ، ما انت عارف البواسير بتأخرنى فى التواليت ،

- وإذا بالحارس يبتسم ابتسامة خفيفة .. ثم يتلفت حوله مرة أخرى فى حذر ..

- فيبتسم وجدى بمونولوج تفكيره..

ص. وجدى: تمام .. كل صورة بعشر ثوانى .. يعنى ١٨٠ صورة تحتاج تلت ساعة

- ثم يدخل وجدى الكابينة الوسطى وقد سرق نظرة سريعة إلى أعلى حيث الجدران الفاصلة بين الكابينهات، وسرعان ما يغلق الباب خلفه .. بينما

خارج الباب يقف
الحارس منهمكًا فى
الألبوم بشراهة ..
- فى نفس اللحظة التى
يلمح فيها خروج طبيب
السجن بالبالطو الأبيض
والنظارة الطبية وشعره
الأشيب خارجًا من
الكابينة الثالثة .. فيسرع
الحارس بإخفاء الألبوم
حتى يمر الطبيب
العجوز..
- ولكن الطبيب يلمح على
وجه الحارس تغييرًا
فتنتابه لحظة شك ..
فإذا به يتوقف ويقترب
منه فى لهفة ..

الطبيب: إيه مالك يا شاويش ؟

السجان: أبدًا يا دكتور .

الطبيب: الدم فى وشك مش
طبيعى .. ورينى صدرك.

- الحـــارس فى ارتبـــاكـــه يكشف له عن صـــدره وهو ملخـوم بإخـفـــاء الألبـوم بينمـا يضع له الطبـيب السمـاعـة حيث يكشف على نبضات قلبه ثم يقول له منصرفًا .

وجـــدى: شـــوية توتـر.. بس النبـض طبيعى ..

- فى نفس اللحظة تكشف الكامـــيــرا عن وجـــه الطبـيب المنصــرف فـإذا به هو وجدى نفسـه وهو مـتنكر بالماكيـاج .. وقـد خرج إلى الممر..

- بينما تركز الكاميرا على وجه الحارس الذى يرفع رأســه عن الألبــوم فى بطء وفى مـــلامـــحـــه ارتسمت علامات التذكر والشك.

- فإذا بالحارس يسرع إلى ثقب باب الكابينة الأوسط ينظر منه فى لهفة ..

- قطع إلى داخل الكابينة الوسطى حيث نلمح من وجهة نظر الحارس فى ضبابية شكل وجدى جالسًا على قاعدة التواليت بملابس السجن وطاقية المساجين .. فى نفس اللحظة التى تتحرك فيها الكاميرا حركة خفيفة وسط ظلام الكابينة لتكشف لنا عن الخدعة حيث ليس هناك إلا مجرد الملابس وقد نصبت بطريقة ماهرة وخادعة..

- قطع إلى الحارس خارج

باب الكابينة الوسطى
وقد عاد لينهمك فى
متابعة ألبوم الصور
العارية وهو يتلفت حوله
فى حذر ..

– قطع –

مشهد (٨٥)

نهار/ داخلى

ممرات السجن
(استمرار فلاش باك)

- قطع إلى وجدى المتنكر فى شكل الطبيب والكاميرا تتابعه فى طرقات السجن الطويلة بخطوات واثقة مع مونولوجه.

ص. وجدى: حكمة جديدة . شوية حرفنه فى الماكياج زائد براعة فى التمثيل مع ثقة بالنفس يساوى جريمة قتل أونطه ..

- عند الباب العمومى للمبنى يكون واعظ السجن ماشيًا فى نفس الاتجاه .. ويكون وجدى بثقته المتناهية قد وصل إلى جواره وهو ينظر فى ساعته ..

ص. وجدى: الخطة تمام .. ميعاد خروج

مولانا بالثانية

- فيسير الدكتور وجدى ملازمًا لخطوات الواعظ وقد ألقى بالسلام عليه.

وجـــدى: السلام عليكم يا مولانا ..

الـواعـظ: وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته يا دكتور، مالى أراك متعجلا ؟

- فيرد عليه الدكتور (وجدى) بلا توقف عن خطواته الواثقة..

وجـــدى: أزمة قلبية طارئة يعانى منها أحد الضباط فى منزله .

الـواعـظ: فليعينك الله على أداء الواجب يا دكتور .

- ويكونان قد خرجا معاً إلى فناء السجن

- قطع -

مشهد
(٨٦)

نهـــار/
خارجى/داخل

فناء السجن وسيارة المأمور
(استمرار فلاش باك)

- وفى الفناء لا معارضة من أحد لواعظ السجن والطبيب (وجدى) الذى يبدو مرافقًا له .

- يصلان إلى السيارة السوداء المنتظرة فى الفناء.

وجدى: معايا بسرعة يا شاويش .. الحالة عاجلة .

- والشاويش السائق يعتذر بأدب.

السائق: بس أنا مستنى سيادة المأمور يا دكتور .

- ولكن الواعظ سرعان ما يتدخل.

الواعظ: أسرع يا شاويش .. لسه بدرى على انصراف المأمور ..

- ووجدى يكون من نفسه قد فتح الباب الخلفى

للسيارة .. .بينما أسرع الشاويش باتخاذ مكانه أمام عجلة القيادة .

- ووجدى فى المقعد الخلفى بثقة.. بينما الشيخ يميل إليه مستأذناً.

الواعظ: ليتك تسمح بتوصيلى إلى الأتوبيس.

وجدى: اتفضل يا مولانا .

- فتمتد يد وجدى يفتح له الباب .
- ويأخذ الشيخ مكانه إلى جانب وجدى .
- وتتحرك السيارة فينفتح لها الباب الحديدى الضخم .
- فتنطلق السيارة إلى خارج السجن متخذة طريقها مختفية فى خلفية الكادر .

- قطع -

مشهد
(٨٧)

نهـار/ داخلى

دورة مياه السجن
(استمرار فلاش باك)

- قطع إلى الحارس قابعًا مكانه أمام باب الكابينة الوسطى فى انهماك شديد بالفرجة على صور الألبوم وباندماج جعله ينسى نفسه دون أن يلتفت حوله .

- قطع -

مشهد (٨٨)

نهار/ خارجى

أمام حديقة فيللا والد وجدى
(إستمرار فلاش باك)

- قطع إلى الرصيف أمام حديقة فيللا والد وجدى.. والسيارة السوداء تشغل مقدمة الكادر واقفة فى انتظار وجدى، حيث الجاويش جالس إلى عجلة القيادة فى لقطة كتفيه ينظر إلى خلفية الكادر حيث الدكتور وجدى قادم من مدخل حديقة الفيلا بخطواته الواثقة وهو يمسح يديه بمنديله.
- وجدى يركب فى المقعد الخلفى بنفس ثقته.
- والجاويش يسأله على الفور.

وجدى: الحمد لله .. الأزمة عدت بخير .

السائق: سيادتك هاترجع معايا ؟

وجــــدى: ع السجن على طول ..

الســـائق: مش هاتروح يعنى؟

وجــــدى: أنا نبطشى النهارده .

- فيتحرك الجاويش على الفور بالسيارة لتبتعد مختفية فى خلفية الكادر.

- قطع -

مشهد (٨٩)

نهـار/ داخلى

دورة مياه السجن والممرات
(استمرار فلاش باك)

- قطع إلى الحـارس وهو منهمك فى ألبوم الصور العارية بينما ينقر بيده على البـاب خلفـه مستعجلاً وجدى - دون أن يرفع عـينيـه عن الألبوم.
- إذا بالبـاب يفتح فـعـلا ويظهـر وجـدى خـارجًا بملابس السجن.
- والحـارس لا يرفع نظره عن الألبوم .

السجان: ما هو بدرى .

- ويقتاده الحارس خارجين من دورة المياه

وجــدى: حـرام عليك يا شـاويش .. دا أنا شـفت الويـل على ما عدت بخير

- تتابعهـمـا الكاميـرا فى

ص.القاضى: حكمت المحكمة حضوريًا على المتهم وجدى السيد تطبيقًا للمادة رقم ( ) من القانون رقم ( ) بالإعدام شنقًا بتهمة القتل العمد مع سبق الإصرار والترصد .	طريقهما .. بينما يظهر فجأة صوت القاضى مجلجلاً يعلن الحكم الذى نسمعه على نفس مشهد سيرهما فى الطرقات المؤدية إلى الزنزانة .

- قطع -

مشهد (٩٠)

نهــار/ داخلى

باب زنزانة وجدى وممرات السجن

- قطع إلى باب الزنزانة يفتحه الحارس، فيظهر وجدى خارجًا من الزنزانة مُطَأطَأ الرأس بلباس الإعدام الأحمر مكبلا بالقيود الكاوتشوك خلف ظهره..
- ونشهد الإجراءات العسكرية اللازمة لتسليمه ليأخذ طريقه مقتادًا فى الطرقات بين صفى الحرس المصطفين على الجانبين .

- قطع -

مشهد (٩١)

نهار/ خارجى

حديقة فيللا والد وجدى

- قطع إلى سامية العمياء
في حـديقـة فـيللا الأب
جـالسـة بدموعـهـا أمـام
مـائدة سفـرة مـستـديرة
من النوع الذى تضـــاف
إليـه قطعـة خشبيـة فى
المنتـــصف لتــزيد من
اتساع سطحها .. وتتفتح
الكامــيـرا لتكشف فـى
الجـهـة المقـابلة شـوشـو
وعلى وجهها لهفة وهى
تنظر فى ساعتها بأسى
وتوتر شـــديدين أثناء
اسـتـمـاعـهـا لـسـامـيـة
العـمـيـاء فى مـعـاناتـهـا
الشاردة متمتمة..

سـامـيـة: حاولت أثبت بـكل الأدلـة،
مـا أمكنـــش.. بـــالرغم

من إن وجدى ماقالش قتله

إزاى .. أنــا إلــلى قــتلت..

أنا موش هو ..

شــوشــو: طب أرجوكى اشرحيلى أنا

إزاى ده حصل ؟

- وشوشو فى لهفتها تنظر

إلى ساعتها فى توتر.

- والكامـيـرا تركـز فى بطء

على وجه سامية.

- قطع -

مشهد (٩٢)

نهار/ خارجى

حديقة فيللا والد وجدى
(فلاش باك)

- قطع فـــلاش بـاك ..
سامية بملابس مختلفة
فى نفس حديقة الفيللا
جالسة بنفس الطريقة
وعلى نفس هذه المائدة
.. لكن الذى يجلس
أمامها الآن هو الأب
نفسه .. بينما الخادمة
العجوز تنتهى من إعداد
أطباق الأكل..حتى يشير
لها الأب

الأب: اتفضلى إنتى روحى يا أم على ..

أم على: أمرك .. تقعدوا بالعافية .

- وتتصرف أم على بينما
الأب وسامية ينهمكان
فى الأكل..
- وبينما سامية منشغلة فى

	طبقها بيديها الاثنتين ..
	إذا بها تفاجأ بالأب
	يرتمى على المائدة ساكتا
	بآهة مكتومة.
	- ويحاول الأب أن يتحرك
الأب: آى ..	معانيًا من على المائدة.
	- فتفاجأ بخنجر مطعون
	فى بطنه كأنه جاءه من
	تحت الترابيزة أثناء
	انشغاله بالأكل .. بينما
	سامية العمياء لا ترى
	شيئًا مما جرى وهى
سامية: مالك يا عمى ؟	متسائلة.
	- ولكنه لفظ أنفاسه ولا
	يرد..
	- وسامية حائرة وهى
	تتحسس حولها لتعرف
	ما جرى .

- قطع -

مشهد (٩٣)

نهار/ خارجى

حديقة فيللا والد وجدى

- قطع عودة من الفلاش باك إلى شوشو فى ذهول.
- فتنهض سامية .. ثم تسحب من مائدة السفرة اللوح الخشبى الإضافى.
- وشوشو ترقب فى لهفة وتساؤل .
- سامية تمسك باللوح الخشبى ثم تقلبه على ظهره فيقع نظر شوشو على شكل تركيبة غريبة على ظهر اللوح .. حيث أستك كبير مشدود بين مسمارين على هيئة قوس، وبه خنجر مركب

على طريقـة السـهم فى
القـــوس.. وطـرف يد
الخنجــر ممســوك فى
وسط الأستيك بمشبك
غسيل..

- وإذا بلمسـة ضـاغطة من
سـامـيـة فى مـشـبك
الغـسـيل .. فـينفـتح
المشـبك ينفلت الأسـتك
وقد دفع الخنجـر منسلتًا
من القـوس على هيئـة
سهم خارق ..

- مع لقطة كبيـرة سـريعـة
للخنجر وقد رشق بحدة
فى جــذع الشــجــرة
المقابلة..

- وشهقـة شديدة على وجه
شـوشـو للمـفـاجـأة،
وذهولهـا من بسـاطة
وذكاء الفكرة الجهنمية،

وقبل أن تنطق تكون
سامية قد نطقت
موضحة .. سامية: اللى حصل انى
استخدمت ركبتى من
تحت الترابيزة .

- قطع -

مشهد (٩٤)

نهــار/ داخلى

ممرالسجن المؤدى للفناء

- قطع إلى وجدى متقدمًا
بين صــفى الحــرس
بملابس الإعــدام فى
نهـاية الممـر المؤدى إلى
الفناء الخارجى..

- قطع -

مشهد (٩٥)

نهار/ خارجى

حديقة فيللا والد وجدى

- قطع إلى شوشو فى حركة ماهرة عنيفة وقد ارتمت على سامية العمياء وألقت بها أرضًا فجعلتها تتفادى انطلاقة الخنجر من نفس اللوحة الخشبية التى وقفت أمامها سامية ثم شدت فيها المشبك بدوبارة .. لتنتحر بالخنجر .. وشوشو بعد أن ألقت بها أرضًا تؤنبها فى عنف ..

شوشو: كده هايندفن معاكى السر..انتى أنانية .. لازم تصممى على الاعتراف.

- ولكن سامية مسترسلة

في معاناتها ..

- بينما شوشو تهزها من كتفيها ..

سـامـيـة: أنـــا إللى قـتلت عـــشـــان أكـــفـــر عن غلطتـــى، وهو دلوقتى إللى بـيدفع الثـمن مش أنا ..

شــوشــو: مش وقت الحسرة والندم .

- قطع -

مشهد (٩٦)

نهار/ خارجى

فناء السجن

- قطع متواز إلى وجدى
وقد خرج إلى الساحة
التى تفصل بين مبنى
السجن ومبنى غرفة
الإعدام .. وقد وقف بين
حراسه وأمام اللجنة
الخاصة .. وجزء من
مراسم تنفيذ الإعدام ..

- قطع -

مشهد (٩٧)

نهار/ خارجى

داخل تاكسى

- قطع إلى سامية مع شوشو داخل تاكسى منطلق بسرعة جنونية ومعهما اللوح الخشبى وسامية تردد لشوشو فى غيظ عصبى شديد..

شوشو: إنه يقتل فى نص ساعة ممكن
يصدقوه .. لكن مافكروش يسألوه
إزاى لحق يدفن الجثة فى الجنينة ؟

- قطع -

مشهد (٩٨)

نهـار/ داخلى

غرفة الإعدام

- قطع إلى عشماوى يضع حبل المشنقة حول رقبة وجـدى (وبقـيـة الإجراءات) .
- يد الضـابط تشـيـر بالتنفـيـذ، ورغم أن شـوشـو قـد ظهـرت وصدت يده، وسـامـيـة صارخة .

سـامـيـة: أنا اللى قتلت ومعايا الدليل

- إلا أن طبليـة الإعـدام كانت قد تحركت لتسقط فـيـهـا قـدمـا وجـدى بالفعل.. لكن المفاجأة أن الحبل قد انقطع به دون أن يشنقه، كـمـا انهارت أخشاب الطبلية نفسها متكسرة..

- وقد كشفت الكاميرا عن سقوط وجدى على مرتبة إسفنجية معدة خصيصًا أسفل الطبلية على الأرض، ولكن تكسر أخشاب الديكور قد أصاب جسم وجدى الذى يصرخ .

وجدى: اشنقوا منفذ الديكور

- والمخرج قد ظهر مسرعًا فى انزعاج، مع انفتاح الكاميرا على إسراع الجميع، وجو بلاتوه التصوير السينمائى بمعداته وزحامه ولمبات إضاءته..

- يلتفون حول وجدى المصاب، ويتضح أن سامية ليست عمياء، فهى ممثلة الدور، مع ظهور بقية ممثلى

الشخصيات: شوشو، وصفية وزوجها العجوز، والشاب الضرير (وهو هنا ليس ضريرا)، والقاضى ووكيل النيابة والمحامى.

- وبينما يعاونهم العمال فى إنقاذ وجدى من بين الأخشاب، ينصت وجهه إلى صوت النشرة.

- (صوت نشرة الأخبار بتفاصيل متفرقة من أنباء العالم)

- فجأة، ينطلق وجدى من بينهم.. ثم متحركًا بعنف، وقد فرفط كأنه يتلقى دفعات نيران من مدفع رشاش (مثلما ظهر فى بداية الفيلم).

- (مع صوت نيران الرشاش بالإضافة إلى النشرة)..

وجــــدى: لامتى هاعزف جوايا؟

- ووجـدى أثناء الفـرفطة يصرخ.

- ومـا أن يلتـفت المخـرج حتى يرفع يده مطرقعًا بإصبعه.

المخــــرج: بلاى باك..

- (فـتـبـدأ الموسـيـقى الإيقـاعـيـة الصـاخـبـة للرقصة، مع دفعات النيران والنشرة)

- فتبدو حـركات وجـدى العنيفـة فى تمثيل تلقى النيران وكأنها رقصة.

- وسـرعـان مـا ينضم إليـه تدريجـيًـا وبتـصـمـيم استعراضى عنيف بقية العاملين فى الفيلم..

- والمخـــرج إلى جـوار الكاميرا المتحركة حولهم وبينهم.. ثم يصيح.

المخــــرج: مؤثرات..

- وإذا بمؤثرات النيــــران
الحـقـيـقـيـة تنطلق فى
أجسام الراقصين وهم
يؤدون الاســتــعــراض
الصاخب العنيف.
- سرعان ما يتوقف وجدى
متنصتاً لبعض تفاصيل
نشرة الأخبار.
- فيتوقف الجميع متنصتين
مثله.
- ثم فجأة.. ينطلق وجدى
مع عــودة الموســيــقى
وصوت النيـران.. ولكنه
فى هـذه المرة هـو الـذى
يطلق النيران، وكأن بيده
الخالية مدفع رشاش .
- فيستمر الآخرون مثله
وكــأنهم يطلقــون النار
بشكل اســتــعــراضى
راقص.

- (مع استمرار تفاصيل

نشـرة الأخـبـار، ودفـعـات النيران، وموسيقى الرقصة)

- يظهـر الأب الوسـيـم بالسيجـار الهافان، ثم معلقًا

الأب: الرقـصـة دى ضـدنا.. لكن مـادام الفـيلم هايكسـبنا، مفيش مانع..

- والرقـصـة العنيـفـة مستمرة.

(مع اسـتـمـرار شـريط الصوت)

- قطع -

مشهد (٩٩)

نهـار/خـارجى/داخلى

أماكن متفرقة

- يستمر تصميم الرقصة فى أمـاكن مـتـفـرقـة بأسلوب الكليب..

- (مع اسـتـمـرار نشـرة الأخبار، وموسيقى الرقصة العنيفة).

- المارة فى شـارع وهم يفـرفطون من نيـران الرشاشات..

- أهـالـى حـارة وهم يفـرفطون بنفس التـصـمـيم الراقص العنيف..

- عمال فى عنبر مصنع، ثم فـلاحـين فى حـقـول، وجمهور فى ساحة بنك مـزدحـمـة، وطلبـة فى ساحة جامعة.. إلخ.

- وتستمر رقصة الكليب العنيفة، مع استمرار موسيقاها، ونشرة الأخبار... بينما تظهر على الصورة عناوين نهاية الفيلم .. وتتوالى حتى:

- اختفاء النهاية -

مينا

قصة قصيرة

بقلم: جميل عطية إبراهيم

- ١ -

تزعمون أنى قتلت أبى، تبحثون عن جثته. وهذه كذبة كبرى.

- ٢ -

فى البدء كانت الذاكرة.

وكان يفزعنى أن تصاب ذاكرتى، فهى خزانتى وذاتى، هى أنا، أنا مينا فيلبس ثاوفيلس، وأنا بدون ذاكرتى هيكل عظمى تكسوه كتلة حمقاء من اللحم.

فى العام الأول من إقامتى خارج مدينة القاهرة بجبل المقطم، سألت نفسى، قلت، يا مينا، أنت الآن حر، هل تود الاحتفاظ بذاكرتك أم تلقيها خلفك؟

وبعد تقليب للأمر، استقر رأيى على الاحتفاظ بذاكرتى، فقد عشت وتألمت. أحببت، كرهت. قرأت حتى جحظت عيناى من القراءة. عملت حتى كلت يداى. ركبت الطائرات وسافرت بالبحر. دخلت السجون سجانًا وسجينًا. تغزلت فى الأهرامات. نعست بالقرب من طريق الكباش وحلمت بفراعين مصر.

عشقت النيل. ترهبنت فى الحوارى. كنت أزور الحسين والفيشاوى والأزهر مرتين كل أسبوع، وكانت طرق المدينة تلومنى إذا قصرت فى زيارتها، وتعاتبنى إذا أخلفت موعدى معها، فمصادقة الأمكنة مثل مصادقة البشر، لها رهبة وطقوس.

وقررت أن أظل أنا، فتاريخى لا بأس به، وماضى لا غبار عليه.

عندما استأجرت منزلى بالمقطم، كانت حديقته مليئة بأكوام الطمى، وعزمت على تسوية الأرض، وزراعتها. صنعت أدواتى بنفسى. أستنبت الورود والخضراوات والأشجار، وكنت أرقب أوراقها وسيقانها. عندما تجف وتذبل، أحزن لموتها. إننى ابن لمدينتى وعلاقتى بالأرض قاصرة، واهتمامى بالفلاحة والفلاحين مرهون بقضايا اقتصادية. وكانت ضربة الفأس تؤلمنى، لكننى نجحت.

بدأت فى زراعة النعناع، والريحان والخس والفجل والبطاطس والطماطم والكرنب، ظللت ثلاث سنوات أجرى تجاربى عليها، حتى اكتشفت مواعيدها، ونجحت فى استنباتها.

هذا جنون.

يقولون عنى فى المدينة إننى جننت.

لكن أسبابى قوية، عندما تتأملها، سوف تقدر سر عزلتى، ومعيشتى فى المقطم، فأسبابى عميقة ضاربة فى أغوار نفسى منذ نادى أخناتون بالتوحيد، بل قل منذ وحد مينا الوجهين. منذ عمت الأديرة جبال مصر ووديانها، وأعلنت تمردها على الإرهاب، وحمل رجال مصر الصناديد أفكارهم داخل رؤوسهم، وذهبوا إلى بطن الجبل يقتاتون بالحشائش والتمر، ويحفرون الصحارى بأظفارهم لاستخراج قطرة ماء.

فى بعض اللحظات يتجسد الكون فى فكرة، فكرة عظيمة يجب الحفاظ عليها فى أعماق النفس، الحرص عليها واجب مقدس، له طقوس، وصلوات تجرى فى مواعيد، شموع وقرابين تقدم، ندم وكفارة، أعباء هائلة، وأسيجة قوية يجب أن تشيد حول الفكرة، كى تحميها من الدنس.

كل صباح، كنت أروى لنفسى صفحة من حياتى فى الخمسينيات - والأربعينيات، فذكريات الطفولة والشباب، تقوى إحساسى بأننى مينا، وأن لى أرضا ثابتة، وتاريخًا، وأن تفردى وعملى الشاق فى الحديقة كانا يحميانى من الرجس والدنس.

كانت الفكرة تنمو فى داخلى، أحسست بها تنمو مع عيدان النبات، بينما صفير الرياح يغذيها، والصمت يدفعها إلى أعلى.

منزلى يتكون من ثلاث غرف بالدور الأول، اثنين بالدور العلوى، ثم حديقة متسعة فى الخلف. وعندما نسيت واجهة منزلى، أحسست براحة، فقد مضت خمس سنوات منذ رأيت واجهته، ومنذ دلفت إلى داخله لم أعبر عتبته خارجًا. منزلى فى نهاية الجبل، يقف وحيدًا فى نهاية طريق غير معبد، الأرض الفضاء تحيط به من كل جانب، بينما مدينتى الحبيبة بعيدة، ولا يرن فى أذنى سوى صوت الرياح.

عشقت المكان، وعلمت أننى واجد بغيتى فى هذا المنزل.

وعندما كان الصمت الأبدى يسيطر على، أحس بأننى ملأت يدى من الزمان والمكان، وملكت العالم بين كفى.

علقت يافطة صغيرة على المنزل، باسم أبى، وكتبت عليها، فيلبس ثاوفيلس وابنه مينا. واتفقت مع فايز على استلام مرتبى وحجز قيمة الإيجار، ثم أرسل

المتبقى لى مرة كل ثلاثة أشهر كنت أخشى أن يزعجنى رجل البريد مرة كل شهر، ووافقنى فايز، قال فى أسى، أنت على صواب وعندما افترقنا، وصفقت الباب خلفه، تأكدت أننا لن نتقابل ثانية.

نعم.

عصرنا الحديث حدثت فيه مذابح قلبت الموازين والقيم، فالسجين أصبح أقوى من جلاده. وعندما قضى ملايين الرجال فى أحراش إندونيسيا نحبهم بعد صراع مرير مع قوى لا قبل لهم بها، كان هؤلاء الرجال هم المنتصرون.

يعيش الإنسان السنوات والأيام كى يقبض على الحياة، وعندما يتجسد الكون فى فكرة ويحول دونها الموت، يهون الأخير على نقى القلب.

كانت دجاجاتى فى السنوات الأولى تخاف البط وتتشاجر معه، ولكننى عندما أنشأت بركة أحسست بأن الدجاج بدأ يألفه، يحسده، كان الدجاج يقف على حافة البركة، ويتقافز حولها وهو يتصايح، وكنت أراه يتحدث إلى البط، ويتهامس معه.

كان عدد الدجاج والبط محدودًا عند إقامتى، لكننى رعيته. حتى أصبحت الآن أعتمد على بيضه. وأصبح لدى ثمانى بطات وأربع عشرة دجاجة وثلاثة ديوك - تستغرق منى نظافتها ومحادثتها حوالى ساعتين يوميا، إنها عشيرتى وأهلى، تشاركنى معيشتى وتستمع إلى ذكرياتى.

إننى كما ترانى، رجل أحب الابتسام، وأكره عبوس الوجه، لذا تجدنى أهتم دائما بالفكاهة، قلت لنفسى، يا مينا، الحياة يجب أن تعاش ببساطة، ولا قبل للإنسان بعبوس الوجه، وقررت مزاولة رياضتى المفضلة، وإلقاء النكات.

صنعت لحية بيضاء، وأحضرت عصا، وكنت أرتدى جلابية بيضاء ومداسًا، وأسير محنى الظهر، وقد وضعت نتفًا من القطن فوق رأسى. أتقمص شخصية أبى، أقلد صوته، ألوم مينا، وأقدم له النصائح، وأتودد إلى الطيور والنباتات.

إننى أعشق المتعة، والتمثيل فن، وكنت أزاول متعتى عدة ساعات كل يوم، قابلت - عدة مرات - محصلى النور والمياه بملابس أبى، وتحدثت إليهم بلهجة رجل عجوز. رويت لهم الكثير عن حياة مينا، وصدق الجميع أننى فيلبس ثاوفيلس، وعندما كانت الأشياء تسقط من يدى، كانوا ينحنون ويقدمونها إلى.

كنت أتقدمهم فى بطء، ظهرى محدودب، ويداى تهتزان، ومن فمى تخرج حشرجة عظيمة، بينما شفتاى ترتعشان.

كنت أثق فيهم، وأسمح لهم بالبقاء داخل الدار بعض الوقت أقدم لهم الشاى، وأطلب منهم إحضار بعض الحاجيات من المدينة فى المرة القادمة، وأدفع لهم النقود مقدمًا.

كنت أروى لهم النوادر القديمة عن البخلاء وجحا. أحدثهم عن حرب السودان وهوجة عرابى وثورة ١٩ ومعاهدة ٣٦ وخطب الدكتور محجوب وكلمات القمص سرجيوس وغيرهم. هم شباب يكدحون طوال اليوم، بعضهم يهتم بقراءة الصحف، وبعضهم لا يهتم، لفظتهم عائلات بسيطة، وكلهم يحلمون بتكوين ثروة أو كسب ورقة يانصيب، فيشترى الواحد منهم فيلا، ويتقدم لخطبة امرأة، أما الفاسد منهم فيحلم بمضاجعة فنانات مصر لحظة أن تجرى النقود فى يديه.

وكنت أضحك منهم، فيروون لى متاعبهم، ويحدثوننى عن قلة مرتباتهم وكل ثلاثة أشهر أسألهم عن أحوالهم، وأقول لهم إن مينا خرج إلى المدينة ولم يعد بعد وأنا والده.

هكذا أنا كما ترى، أحب الفكاهة والمداعبة، لست غضوبًا مكفهر الوجه، بل منبسط الأسارير، وعلى وجهى ابتسامة رضا.

الإنسان حيوان ضاحك. وكم حزنت لأن دجاجاتى لا تضحك ولا تبتسم، مهما رويت لها من النكات، كنت أرش المياه على وجوهها، أداعبها دعابات ثقيلة، أغمز لها بعينى، فلا تستجيب إلى، فهى دائما عابسة، مهمومة، مناقيرها لا تكف عن النقر، نظراتها محددة عندما لا تهز رؤوسها، وكان غباؤها يغيظنى.

كان بواب عجوز يحضر لى حاجياتى من المدينة، مرة كل ثلاثة أسابيع، حاجيات بسيطة أكتبها له فى ورقة، ويحملها إلى فأناوله خمسين قرشًا نظير النقل.. إننى لا أكثر من الطعام، وتكفينى كسرة خبز فى اليوم مع بيضة وحبة طماطم، بعض كيلو جرامات من البطاطس كانت تكفينى عدة أسابيع، فاشتياقى إلى الطعام مرهون بإرادتى.

وكان هذا البواب العجوز هو أول من دق بابى بعد عشرة أيام من إقامتى بالمنزل، ومعه موزع البريد، فاستبشرت به، وطلبت منه زيارتى كل أسبوعين.

كنت أقول لنفسى، يا مينا، ها أنت قد جاهدت الجهاد الحسن، أكملت السعى، حفظت الإيمان، وأخيرًا وضع لك إكليل البر.

عمى الكبير كان راهبًا، وتعلمت منه كيفية الذوبان، فالحلاج كان عظيمًا، بقيت سيرته، وذهبت سيرة جلاديه، أخذوا يقطعون أطرافه، وهو يتمتم وينشد، يقولون عنى فى المدينة أننى جننت.

هه.

يجلسون فى المقاهى، يداعبون النساء، يقرءون قليلاً أو كثيرًا. يقضون أوقاتهم فى الثرثرة، وكأن سنوات السجن قضيت هباء.

إن الصمت قوة، والرقص فضيلة، إننى هنا فى جنتى أعمل بيدى، أعمل منذ الفجر فى عزق الحديقة، أحفظ رأسى قويًا، وقلبى ناصعًا، وروحى بعيدة عن الدنس، أعيش فى فكرتى.

عندما خرجنا من السجن، قلت لنفسى ها هى قد حانت الفرصة، لتتجسد الأفكار فى المادة، وتعيد صياغتها، حتى تتدفق حياة أكثر وعيًا، وتتفجر الطاقات الرهيبة الكامنة فى القلوب، ويعود الاخضرار إلى الصحراوات، والصحة إلى الأجساد المريضة، والطعام إلى الأفواه الجائعة، والأحذية إلى الأقدام العارية، والاطمئنان والأمل إلى القلوب.

ومضت الأيام، رأيت خيرة الشباب، وقد انقسموا شيعًا وطوائف، بعضهم لا يجد ما يسد الرمق، كلمته مصادرة، وحياته فى خطر، وآخرون أخذوا يرفلون فى ثياب المجد، يصفقون لأقل بادرة، يردون التحية بأحسن منها، يسودون الصفحات فى المديح، يدبجون الكلام، ظاهره صواب وباطنه خواء.

وكنت قد سرحت من الخدمة فى شرخ الشباب، وصرف لى معاش لا بأس به، ورأيت نفسى أقضى يومى على المقاهى، أتسكع فى الطرقات فى صحبة نساء موتورات، أو رجال مخمورين، أدور على دور الصحف دون فائدة، رأيت كلماتى القليلة تحرف معانيها، تغتال أفكارها، وقلت لنفسى، يا مينا، هذه جرائم قتل، يجب الحفاظ على الفكرة من الدنس وأحاطتها بالأسوار. كى تبعد عنها رائحة الخمر والنقود والنساء والسيارات، وقررت مقاطعة الخمور والثرثرة والساقطات.

رأيت الموت فى عيون الشباب، وشممت رائحة العفن فى الكلمات، وكانت الأكاذيب فظيعة.

قررت الاعتزال، سماع الراديو جريمة، قراءة الجرائد خطر داهم على رأسى. رأيت أن يتوقف الزمن بالنسبة إلى عند عام ٦٤، قلت لنفسى، يا مينا، الانزلاق يبدأ بخطوة، وكذلك النقاء تحافظ عليه خطوة، وكان فايز قد بدأت زوجته تدفعه إلى الجنون، فوافق على إقامتى بالمقطم، وقال لى إنه سوف يلحق بى فى بداية السبعينيات.

ذات مرة كنت أجلس بين مجموعة من الشباب، فأخذ أحدهم يؤكد للآخرين، أن ضحايا ثورة ١٩ كانوا أفرادًا قلائل، لا يزيدون على المائة، فقلت لنفسى، لا بأس، فالجهل يعمى البصيرة.

فى ذلك الحين، كانت الجرائد والمجلات والكتب تتحدث عن تحضير الأرواح، والمقويات الجنسية تملأ الأسواق، والذاهبون إلى غزة يحلمون بشراء الفرو والأصواف.

ها أنت ترى أن أسبابى كانت قوية، عندما قررت الإقامة فى المقطم. وبعد عدة سنوات، نظرت أنا مينا فيلبس ثاوفيلس إلى الحديقة، كانت قد ازدهرت واخضرت، انحسرت المياه خارج الأحواض فى القنوات. تكاثر الدجاج والبط، وتذكرت سفر التكوين، وقصة الخليقة وقلت لنفسى، هذا حسن، يا مينا.

وكانت الريح تهب علىّ قادمة من المدينة، وعندما تلامس جلدى أقول لنفسى، قبل يا مينا الريح وقد أتت حاملة السلام من المدينة. الأصوات كانت تأتى إلى خافتة كالنبض، فتلتصق بقلبى، وأرهف السمع وأحدق فى الفضاء.

كانت الأهرامات وقباب الكنائس ومآذن الجوامع تبدو لى كأنها مرسومة على سطح مخى داخل رأسى كالوشم. فأراها فى داخلى، أتأملها، بينما عيناى عاجزتان عن الرؤية. أشد تفاصيل الزخارف دقة كانت تبدو فى أعماقى واضحة، حتى أننى كنت فى بعض الأحيان، أجن، أود أن أدخل رأسى وألمس جرس كنيسة أو حجر مئذنة. أدعك رأسى وأخبطها، أمسك الفضاء بيدى أبحث عن حجارة المدينة، وتعود يداى بالخواء، وتظل المدينة محفورة فى داخلى، مرسومة كالوشم على مخى.

كانت الأصوات تتدفق فى داخلى، وتسرى فى جسدى حتى تخرج من أذنى، وتختلط بالهواء، فأرقب اتجاه الرياح وأتمنى أن يعود إلى المدينة محملاً بأنفاسى، وفى الليل أصعد إلى سطح المنزل، وأظل أحدق فى الفضاء، حتى تدمع عيناى.

أظنك تتهمنى الآن بالجنون، لكن إذا تأملت قول الحكيم، باطل الأباطيل، الكل باطل وقبض الريح، علمت أننى صلب المراس، احتفظ بالفكرة حتى لا تندثر، ولا أرمى الخبز إلى الكلاب.

فى السنة الثالثة من إقامتى، سمعت امرأة تدق بابى، وكنت ساعتها، أرتدى ملابس أبى، فيلبس ثاوفيلس، أتدثر ببطانية صوف، بينما الوقت صيف، وأدور فى الحديقة أتحدث إلى البط والدجاج بصوت عجوز.. أخذت المرأة تتصايح فى الخارج، وتدق الباب بشدة، ففتحت لها الباب، وادعيت بأننى كنت مستلقيًا فى الفراش، وأن بأذنى صممًا، وأن مينا نزل إلى المدينة.

وكانت نظرات المرأة جريئة، امرأة ناضجة فى الخامسة والعشرين أو يزيد، وبدأت تفحصنى بعينيها، وكانت جميلة، عيناها واسعتان، جسدها بض، وخفضت رأسى وادعيت أننى عجوز مريض. وأخذت أسعل بشدة.

وأحسست بالمرأة تبحث بعينيها عن مينا، وقالت: إنها قريبة للرجل العجوز الذى يشترى لى طلباتى، وأنه مريض ويحتضر، وقد أرسلها نيابة عنه.

كانت المرأة تتحدث إلىّ فى صدق، ولكن فى ثقة، تقف منتصبة القامة، مشدودة الصدر، بينما نظراتها تواجهنى دون حياء، رغم ملابسها الممزقة.

قلت لها إننى مريض، ولا أقوى على الوقوف، واستدرجتها إلى غرفة نومى وتسللت إلى الفراش، وتركتها تقف عند باب الحجرة، وقلت لها خذى النقود، وأحضرى الحاجات التى كان قريبك يحضرها إلى.

قالت، تحب اخدمك.

قلت، ابنى مينا لا يرحب بوجود النساء فى المنزل.

قالت، أين هو..

قلت لها، ذهب إلى المدينة.

قالت، عجيبة.

أخذت أسعل بشدة، وأتمخط، وأبصق على الأرض ووقفت المرأة مشدودة أمامى، وهى تتصايح، مسكين.

كانت أول مرة أرى فيها امرأة منذ ثلاث سنوات، وأحسست بجسدها، وملمس جلدها، طلبت إليها الجلوس، فاقتربت منى، ووقفت، قلت لها، اجلسى، وأشرت إلى السرير، فترددت قليلا، فبدأت أسعل ثانية، وأخذ صدرى يهتز بشدة، بينما ساقاى ترتجفان.

اندفعت نحوى، وأسندت صدرى بيدها، وأسندت رأسى إلى كفها، وكانت ذراعها بالقرب من فمى، فأخذت أسعل وأحرك رأسى، حتى بصقت على ذراعها، فلم تهتز ولم تسحب يدها، ووقفت صامتة حتى انتهيت من السعال، وأدركت أنها امرأة ناضجة، امرأة لها دراية بالعمليات الحيوية لبنى البشر، جربت الحيض - والولادة وقذارة الرجال، شمت براز الأطفال، ومسحت مؤخرتهم، ولن يسؤوها مضاجعتى لها.

وتململت فى الفراش ورفعت صدرى، وأنا أتشبث بذراعها. وقلت لها، وأنا أبتسم، وأستنشق الهواء بصدرى، إننى الآن بخير. وقالت إن اسمها صفية، وأنها مطلقة.

وقلت لنفسى، مطلقة يا مينا، هذا حسن، معاشرتها لن ترهق ضميرك، وستكون علاقتكما سرية.

لكن المرأة نظرت إلى جيداً، وأفزعتنى نظراتها، أحسست بها تدرك أننى أمثل دور رجل عجوز، فصرخت فى وجهها، اذهبى.

وعندما غابت عنى، أحسست بأن حواء سوف تخرجنى من جنتى، وكرهتها، تسللت إلى منذ دقائق، لكننى لمست ذارعها، وبعد قليل سوف أسند رأسى إلى ركبتها وأرفع عينى، وألمس صدرها.

عادت إلى بعد دقائق. سألتنى:

- سكر زيادة؟

أشرت إليها بيدى رافضاً، وأخذت أسعل، وعندما استراح صدرى، قلت لها،

بدون سكر، أنا مريض يا صفية.

قالت، لا بأس.

وطلبت منها أن تزورنى كل عدة أسابيع.

كنت أغازلها وأنا أرتدي ملابس أبى. بينما أعاملها بجفاء وقسوة، عندما أكون بملابس مينا مستغرقا فى العمل فى الحديقة. وأقول لنفسى، يا مينا لا تضعف أمامها، المرأة تعطى خبرتها للعجوز فقط.

وفى مرات كثيرة كنت أسألها رأيها . فى مينا، فتزعم أنه يغازلها، فطلبت منها مقاطعته، وأنا أضحك منها، وأعرف أنها تكذب.

لماذا تضحك؟!!

نعم.

حدث هذا بيننا كثيرًا؟

كانت تقول لى مينا سوف يغضب، إذا عرف، وكنت أطمئنها، أقول لها إنه سوف يتزوج، ويعيش بعيدًا عنا فى المدينة كانت لا تعرف القراءة، حياتها موزعة بين الخدمة فى الدور، والعناية بأطفالها وعندما تأتى إلى أشغلها بالسعال والمداعبات، ولا أترك لها فرصة للحديث.

أثوى أمامها أنا الرجل العجوز، وأطلب منها تدليك جسدى، فتقول لى إن جسدى فائر، فأضحك منها، وأقول لها، ابنى مينا قد أصبح عجوزًا وأنا والده.

عن أى حرب تسألنى؟

نعم.

ذات مرة سمعت صوت انفجارات، تهز جبل المقطم، كان الوقت صباحًا، والجو صيفًا، وكانت دجاجاتى تتشاجر مع البط، وقلت لنفسى، هذه تدريبات، ثم توقف الضرب بعد ساعات، ونسيت الأمر بعد أيام قلائل.

هه. إننى أود الآن زيارة مدينتى.

لماذا؟!!

هل جننت؟! تمنعنى من العودة إلى مدينتى.

مدينتى حزينة، وإننى ذاهب لأعرف ماذا وقع لها من أحداث فى غيبتى.

اخفض رأسك، ولا تحدق فى هكذا.

إننى أعود إلى مدينتى، جسدى أشد صلابةً، وروحى أشد بأسًا، قلبى مفعم بالرغبة، لقد جاهدت الجهاد الحسن، من أجل نفسى، ربيت الدجاج والبط. كانت روحى تختلط بالتربة وتنمو داخلى، بعيدا عن الأكاذيب، حاملة الفكرة فى ثناياها، محلقة ومحمومة حول المدينة.

وها أنا عائد إلى مدينتى.

الحبس؟!!

استمرار البحث عن جثة العجوز فيلبس تاوفيلس!!

هذا جنون. جنون.

السير الذاتية

جميل عطية إبراهيم

روائى

- بكالوريوس كلية التجارة - جامعة عين شمس - ١٩٦١ .
- دبلوم معهد الموسيقى العربية المتوسط - ١٩٩١ .
- دبلوم معهد التذوق الفنى - أكاديمية الفنون - ١٩٧٤
- ماجستير بدرجة امتياز من معهد التذوق والنقد الفنى فى تاريخ الفن فى رسالة عنوانها " فن الصخور فى إفريقيا فى عصور ما قبل التاريخ " - ١٩٨٠ .
- عمل مفتشًا ماليًا وإداريًا لمدة عشر سنوات فى المجلس الأعلى للشباب ووزارة الشباب قبل انتقاله إلى الثقافة الجماهيرية ، حيث عمل نحو عشر سنوات أخرى .
- سافر إلى سويسرا فى أواخر عام ١٩٧٩ ، للإقامة بصفة دائمة هناك .
- من مؤلفاته الروائية :
  - نخلة على الحافة .
  - أوراق سكندرية .
  - خزانة الكلام .
  - النزول إلى البحر .
  - ثلاثية ١٩٥٢ .

المخرج والكاتب السينمائى

أ.د. مدكور ثابت

■ أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة ، وقد ظل رئيسًا للمركز القومى للسينما فى مصر منذ يونيه ١٩٩٣ م حتى أكتوبر ١٩٩٩ م، ورئيسًا للرقابة على المصنفات الفنية فى مصر من ١٩٩٩ حتى أغسطس ٢٠٠٤، ثم عين رئيسًا لأكاديمية الفنون حتى يوليو ٢٠٠٦ .

■ من مواليد قرية كوم أشقاو بطما . سوهاج فى ١٩٤٥/٩/٣٠ م ، وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة .

■ تخرج ضمن الرعيل الأول فى المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج، دفعة يونيه ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف ، فعين معيدًا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرسًا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .

■ يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائى ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج

لقسمى الإخراج والسيناريو ، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائى ، وحلقة أبحاث قمم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل (الدكتوراه) فى جميع تخصصات المعهد .

■ كان عضوًا بارزًا فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات .

■ كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" فى يونيه ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية .

■ فى أغسطس ١٩٦٩ ، بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجْريبية، فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" (٦٠دقيقة)، والذى عرض بالجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينذاك : أشرف فهمى ، محمد عبد العزيز، مدكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى ١٩٧٢ .

■ عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف، فى أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ حتى أكتوبر ١٩٧٣ .

■ فى ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدى "الولد الغبى"، بطولة محمد عوض، وناهد شريف، وصلاح قابيل ، واعتبره درسا قاسيا فى التنازلات الفنية ، فركز على كتابة الأفلام التسجيلية وإخراجها ، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء (١٩٧٥) ، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) ، وفيلماه الكبيران

(٦٠ دقيقة)، السماكين فى قطر (١٩٨٥)، ومذكرات بدر ٣ (١٩٩٢/٨٩)، وسلسة أفلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية) . وسحر الوثائق - فى تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى نهاية القرن ٢٠ (١٩٩٨ - ١٣٥ دقيقة) ، وآخر أفلامه "سحر ما فات فى كنوز المرئيات"، أو " كل مصرى هايسمع اسمه"، ومدته ساعتان وربع ، يغطى تاريخ مصر منذ اختراع السينما (١٠٠ سنة)، ومن المنتظر عرضه تجاريًا فى دور العرض كأول تجربة من نوعها لفيلم تسجيلى كبير .

- حصل على الجائزة الدولية الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنة الدولى لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣)، وذلك عن فيلمه الكبير (السماكين فى قطر) (٦٠ ق)، وهى المرة الثانية لمصر فى الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨، للفيلم الكبير "ينابيع الشمس" من إخراج جون فينى) .

- فى ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة ، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هى (الحوت ، الأرقام ، الفم). وفى ١٩٩١/٩٠ اختير مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتى السيناريو والإخراج السينمائى بالمعهد العالى لفنون الطفل ، وعضوًا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد. كما اختير عضوًا بلجنة التحكيم الدولية فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) ، وعضوًا فى لجنة المشاهدة والتصفية بنفس المهرجان (١٩٩٣ ، ١٩٩٤ ، ١٩٩٥).

- شارك لسنوات عديدة فى لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة ، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ... إلخ ،

كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية فى السينما ، وفى الأنشطة النقابية عضوًا بلجنة القيد الاستئنافية بنقابة السينمائيين، وعضوًا بمجلس التأديب بنقابة الممثلين . وقد أسهم فى التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات.

■ رأس وفد مصر، ومثل مصر فى كثير من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية .

■ تم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان فريبورج السينمائى الدولى بسويسرا فى مارس ١٩٩٦، وشارك فى عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو الدولى الثالث عشر للفيلم العلمى بفرنسا عام ١٩٩٧، وتم اختياره رئيسًا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان أزمير السينمائى بتركيا عام ١٩٩٨ ، وعضوًا بلجنة تحكيم مهرجان السينما الإفريقية فى خريبكة بالمغرب عام ٢٠٠٠ ، وعضوًا بلجنة التحكيم الدولية بمهرجان مسقط السينمائى ٢٠٠٢ ، ثم رئيسًا للجنة تحكيم الأفلام التسجيلية بنفس المهرجان ٢٠٠٦ .

■ دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته فى التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائى للفصل فى المنازعات السينمائية التى تنظر أمام المحاكم المصرية.

■ تولى العمل "مقررا للجنة تطبيق اللوائح بأكاديمية الفنون" (١٩٩٠ / ١٩٩٣).

■ عمل خبيرًا استشاريًا فى لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائى والتلفزيونى .

■ كتب ونشر كثيرًا من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى ، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبى ، كما عمل مديرا لتحرير فصلية "الفن المعاصر" التى كانت تصدرها أكاديمية الفنون (١٩٨٦ / ١٩٨٩)، ورئيسًا لتحرير "دراسات سينمائية" التى أصدرها المعهد العالى للسينما (١٩٨٦).

■ صدرت من تأليفه عدة كتب، من أهمها : "النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى" (عام١٩٩٣م)، و"الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى" (عام١٩٩٤م)، و"الفنان السينمائى" (١٩٩٧)، ثم كتاب "ألعاب الدراما السينمائية (٢٠٠١)، وكتاب "كيف تكسر الإيهام فى الأفلام " (٢٠٠٢) ، وكتاب "ملفات السينما المصرية - المقدمات والمحتويات" (٢٠٠٤)، ثم إنجازه فى العمل الضخم الذى استغرق ١٠ سنوات حتى إصداره عام ٢٠٠٦ فى مجلدين كبيرين (١٨٠٠ صفحة) بعنوان "موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧ : ٢٠٠٠ " .

■ بدأ نشر إبداعه السينمائى المكتوب فى سلسلة كتب بعنوان " من أدب السرد السينمائى، " كان أولها : "ثلج فوق صدور ساخنة" (١٩٩٧)، وثانيها :"الشاطر حسن تحت الماء" (٢٠٠٦) ، وتحت الطبع منها : عازف الكرباج ، والسيد محظوظ المصرى ، وعشاق الفلنكات ، وفلوس فلوس فلوس ، وفرقة البطل الصغير .

■ تولى تطوير وتكثيف أنشطة المركز القومى للسينما فى الإنتاج والثقافة السينمائية، وأهمها تأسيس ونشر "ملفات السينما" التى أصدر منها

خمسة عشر مجلدًا تضمنت مقدمات بحثية بقلمه ، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ضمن ما أشرف على إنتاجه من أفلام قاربت المائة فيلم (تسجيلى وقصير)، مع تنظيم "أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة" فى عروض منظمة للجمهور لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية ، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية فى الأنشطة السينمائية على المستوى الدولى .

■ يرأس لجنة حق المؤلف فى نقطة الاتصال الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية التابعة لوزارة التجارة الخارجية منذ عام ٢٠٠٠ ، وعضو المكتب الدائم لحق المؤلف بوزارة الثقافة.

■ عضو الجمعية العامة للشركة القابضة للسياحة والإسكان والسينما بوزارة قطاع الأعمال (١٩٩٦ حتى ٢٠٠٦) .

■ تم منحه العديد من الدروع والميداليات وشهادات التقدير محليًا ودوليًا وعربيًا ، مثل مهرجان القرين بالكويت ١٩٩٨ ، والمجمع الثقافى فى أبوظبى ١٩٩٥ ، وصالون غازى الثقافى العربى ٢٠٠٦ ، وتكريم مهرجان جرش الدولى له عام ٢٠٠١ بمناسبة مرور ٣٠ سنة على أول فيلم تجريبى فى السينما المصرية (حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة، من إخراج مدكور ثابت) ، ثم درع جهاز نقطة الاتصال لحماية الملكية الفكرية ٢٠٠٦ .

■ أوردت موسوعة "إيدى ميديا" الفرنسية ضمن أهم الأحداث فى العام فيلم مدكور ثابت "ثورة المكن" فى عام ١٩٦٧ ، وفيلمه التجريبى "حكاية الأصل والصورة" فى عام ١٩٧٠ .

■ صدرت حول إبداعه السينمائى ثلاثة كتب : " السرد السينمائى " ، تأليف فاضل الأسود (١٩٩٦) ، و " إعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف" ، والذى كتبه مجموعة أساتذة ونقاد من فرنسا ومصر وتونس والعراق ولندن وفلسطين وسوريا وليبيا ومسقط والأردن (٢٠٠٥) ، ثم كتاب "صورة نجيب محفوظ ومدكور ثابت " تأليف د. وفاء كمالو (٢٠٠٦) .

■ عرف عنه مطالبته بإلغاء الرقابة منذ بداية رئاسته للرقابة، ومن أهم إنجازاته "شورى النقاد" التى كان يوسع بها دائرة الاستشارة فيما يتعلق بالمواقف المختلف عليها فى الرقابة .

■ أنشأ عدة سلاسل جديدة فى إصدارات أكاديمية الفنون هى : "دفاتر الأكاديمية ، والرسائل ، و دراسات ومراجع ، و التراث ، و موسوعات الأكاديمية ، ونصوص ، والمكتبة التأسيسية للمعهد العالى لفنون الطفل، وملفات الفنون التى تستهدف إعادة التأريخ للفنون فى مصر، وقد أصدر فى هذه السلاسل ما يقرب من خمسين كتابًا تتصدر كلاً منها دراسة بقلمه على سبيل التقديم .

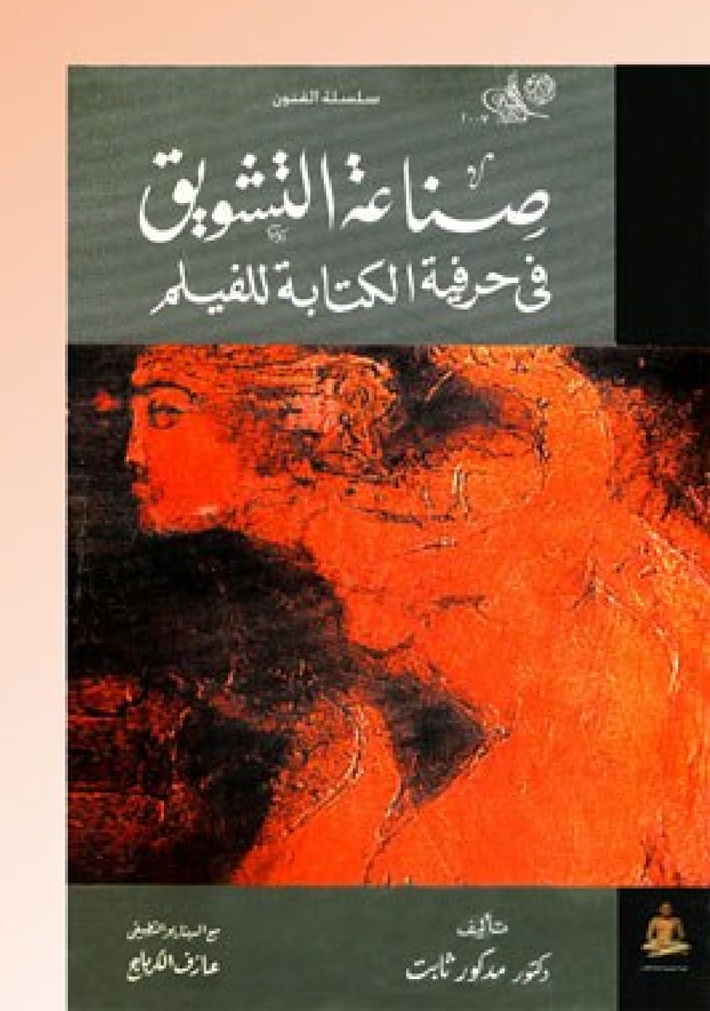
المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. maktabetelosra. org. eg

E - mail : info @egyptianbook.org. eg


سلسلة الفنون
صناعة التشويق
فى حرفية الكتابة للفيلم
تأليف
دكتور مدكور ثابت
عارف الكرباج

٤ جنيه